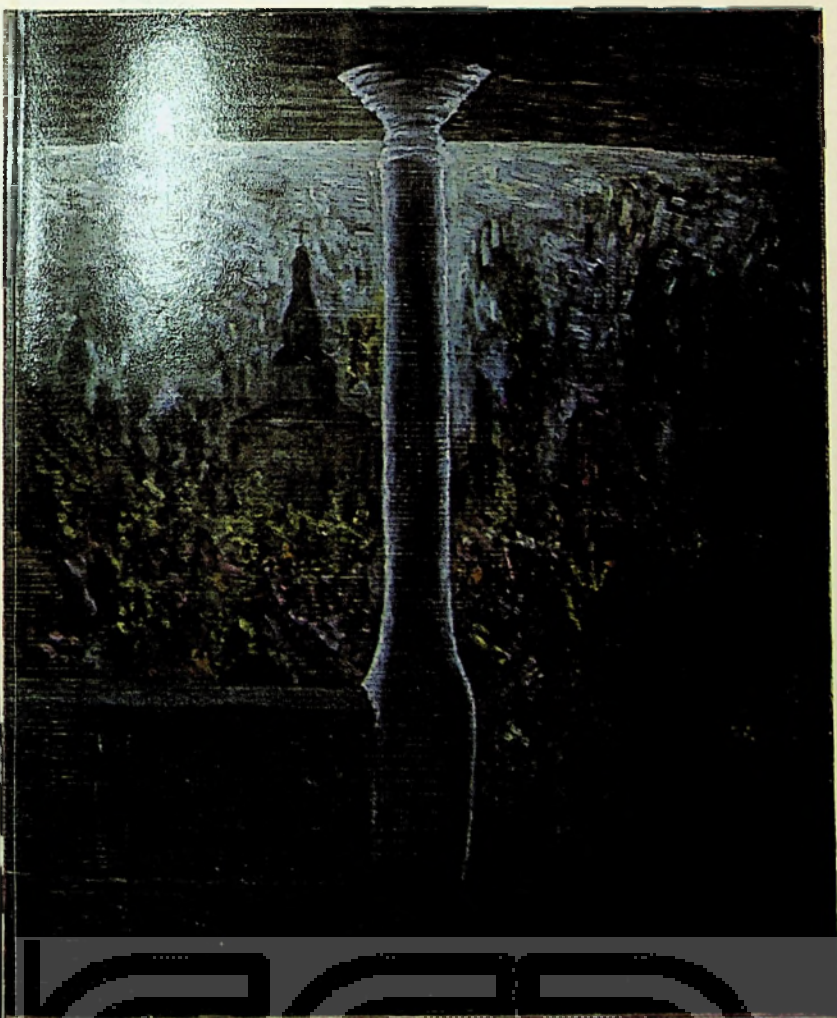




Secolul 20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA ARTISTICĂ
DOINA DUMITRESCU

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
DANA DUMITRIU

COPERTA

HORIA BERNEA
Coloană la Văratec
ulei pe pânză 1985

Fotografie color
de MIHAI OROVEANU



REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacțional:

DAN HĂULICĂ redactor-șef, ION HOBANA, VASILE NICOLESCU,
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU, GEO ȘERBAN

292-293-294

SUMAR

PERPETUITATEA EVENIMENTULUI

Secolul 20

Umanismul artei românești și deschiderea ei spre
universalitate ● 6

MIHAI EMINESCU

CONJUNCȚIA DINTRE MUZICĂ ȘI POEZIE

ZOE DUMITRESCU-BUȘULEENGA: *Timpul-destin, într-o gravă meditație muzi-
cală* ● 9

ANATOL VIERU: « *Peste virfuri* » ● 15

G. CĂLINESCU ȘI PERMANENȚELE CLASICULUI

VASILE NICOLESCU: *O declamație savantă și inspirată* ● 20

DUMITRU MICU: « *Pedagogia* » călănesciană ● 21

DANA DUMITRIU: *Seninătatea idellor* ● 25

Vitalitatea livrescului — biblioteca, oglindă a spiritului

GEO ȘERBAN: *Mai departe, cu G. Călinescu în lumea cărților lui* ● 31

TUDOR ARGHEZI ANTOLOGIC: 66 POEME

OLGA ZAICIC: *Sigiliul calității* ● 47

MARCEL MIHALAȘ: *Echivalențe prestigioase* ● 49

CUBA

PERSONAJE ȘI DESTINE CREATOARE

DAN HĂULICĂ: *Argument* ● 54

EMILIO SURI QUESADA: *Hemingway — aventuri în timp de pace și în timp de război, în românește de Ileana Bucurenciu, cu trei mărturii fotografice inedite* ● 55

UNICITATEA UNEI REVELAȚII

JOSÉ LEZAMA LIMA

Poetul insular la răscrucea unor mărturii ilustre: Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Luis Cernuda, Pedro Laín Entralgo, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa ● 62

Neliniști teoretice și efervescentă literară

JOSÉ LEZAMA LIMA: *Imaginea Americi latine, José Martí, poet, Introducere în vasele orfice, O splendidă călătorie, eseuri, în românește de Dan Arsenie și Andrei Ionescu* ● 66

ANDREI IONESCU: *Demnitatea metaforei* ● 85

ORÍGENES

reper esențial pentru literaturile latino-americe

JOSE LEZAMA LIMA: *O zi din ceremonial* ● 92

ANDREI IONESCU: *Generația «Orígenes»* ● 95

DARIE NOVĂCEANU: *«...boala Paradisului». Incidențe memorialistice* ● 98

Transparență și metafizică

DAN ARSENIE: *Pentru un sistem poetic al lumii* ● 105

JOSÉ LEZAMA LIMA: *O bădălie chineză, Veche baladă suprarrealistă, Inaudibilul, Zeli, Aguja de diversos, Două familii, Cutia, Discordii, Pavilionul golului, poeme în versiunea românească a lui Dan Arsenie* ● 117

Un barochism original

PARADISO

JULIO CORTAZAR: *Pentru a ajunge la Lezama Lima, în românește de A. Ionescu* ● 135

JOSÉ LEZAMA LIMA: *Paradiso, fragmente, în versiune românească, cu o prezentare de Despina Stoica: De la haos la armonie* ● 145

Un repertoriu de imagini din Habana Vieja și din peisajele luxuriante ale insulei

HORIA BERNEA

AUSTERITATE ȘI PLENITUDINE

Bucuriile drumului spre adevăr. Dialog între ANCAJ OROVEANU și HORIA BERNEA ● 178

THEODOR ENESCU: *În paradigma unui spațiu. Note la expoziția «Prapor»* ● 186
CORIOLAN BABEȚI: *O procesiune a picturii sub «semnul inimii»*

12 imagini color din ciclu «Prapor» și din seria Studiilor moldovenești

JUAN DE LA CRUZ

VERSIUNI POETICE DE ALEXANDRU BUSUIOCEANU

ANDREI IONESCU: *De la Dosoftei la Juan de la Cruz* ● 193

JUAN DE LA CRUZ: *Deși e noapte, Noaptea obscură a sufletului, Cîntări între suflet și mire, Cîntare* ● 198

RĂDĂCINI ISTORICE

ION BARNEA: *Din istoria de început a literelor pe teritoriul românesc* ● 205

DINU C. GIURESCU: *Sigilii de vechime* ● 211

ILIEȘ CÂMPEANU: *Valori ale latinității la Dunărea de Jos. Note filologice* ● 216

Interferențe și tipologii culturale

VALERIU RÂPEANU: *N. Iorga și G. Brătianu — o perspectivă europeană asupra lui Mircea Voievod* ● 223

RĂZVAN THEODORESCU: *Balkanii și mirajul cetății* ● 229

O afirmare a istoriei artei românești

ANDREI PLEȘU: *Istoria artei ca adăpost al capodoperei* ● 240

BUCUREȘTI

CAPITALĂ A PRIETENIEI

Ne-au vizitat și ne-au rămas în memorie:

ALICIA ALONSO, ALVIN NIKOLAIS, ISAAC STERN, BEDRETTIN TUNCEL
Întîlniri pe meridiane românești evocate de: IRINEL LICIU, RALUCA IANEGIC,
GEORGE MANOLIU, EMIL CONDURACHI ● 244

SUCCESE ALE CULTURII ROMÂNEȘTI

ALEXANDRU BALACI, omagiat de AL. ROSETTI și VALENTIN LIPATTI ● 254

GEORGE IVAȘCU, omagiat de N. MANOLESCU și ȘTEFAN AUG. DOINAȘ ● 257

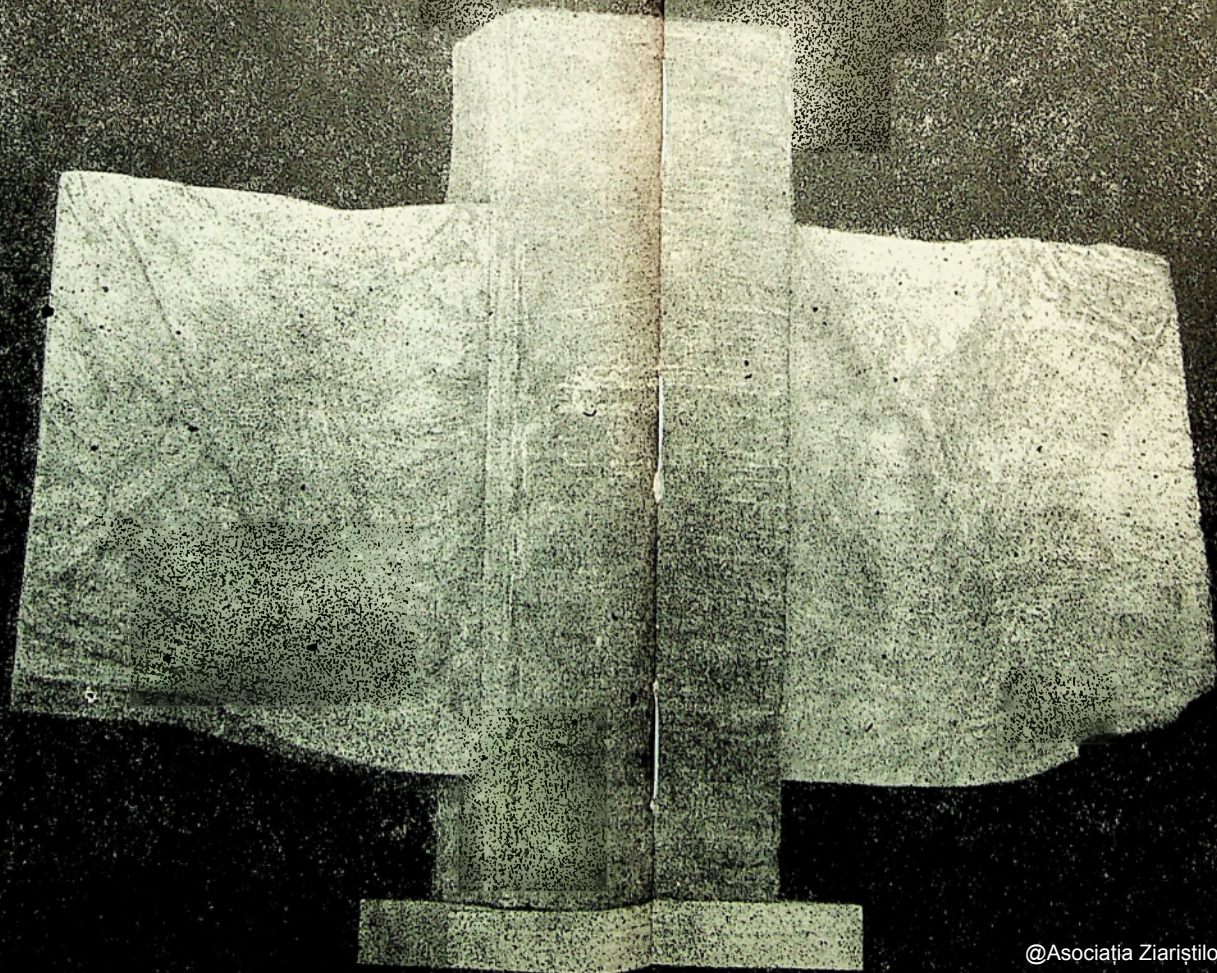
CARNET

TATIANA NICOLESCU: *Zile de studiu româno-italiene* ● 261

ION PETRICĂ: *O recunoaștere a valorii romanului românesc* ● 263

Ecou la «Secolul 20» ● 264

OVIDIU MAITEC: *Aripi, Iomn* ►



UMANISMUL ARTEI ROMÂNEȘTI ȘI

În fiecare august sărbătorim evenimentul crucial al istoriei noastre contemporane, evenimentul care a determinat modificarea esențială a destinului societății românești, devenind, pe drept cuvânt, simbol al unei uriașe prefaceri politice, economice, social-morale și culturale și impunându-se ca zi națională, emoționantă evocare a momentului unei adânci prefaceri a spațiului românesc. Fiecare august aniversar amintește de începutul unei biografii colective și individuale, supuse mereu, cu limpezime de cuget, judecății timpului. O sărbătoare națională dă, întotdeauna și pretutindeni sentimentul solidarității și senzația istoriei vii, trăită în toate acele profunde căutări, elanuri, izbînzi, trudnice eforturi și iluminate bucurii care constituie într-o îngemănare firească dragostea de patrie și ideea de universalitate. Valorile spiritului, gândirea politică, aspirațiile și idealul de viață nu pot fi asimilate și armonizate în afara conștiinței interdependenței dintre destinul individual, cel național și cel al umanității întregi. O sărbătoare națională oferă mîndria afirmării unei lumi proprii integrate lumii mari. Dacă am participat sau nu la actul istoric de la 23 August, dacă l-am trăit sau l-am auzit povestit, el este pentru fiecare din noi un fapt existențial care ne-a determinat traiectoria vieții cu o luminoasă speranță, cu încredere și ne solicită spiritual și moral. Aniversarea zilei noastre naționale înseamnă un îndemn la meditație, la evaluarea lucidă a ceea ce sîntem, a ceea ce este România de azi.

Într-un proces istoric de amploarea celui pe care îl trăim, creația literară și artistică își arată o explozivă fecunditate. Nu numărul cărților apărute, nu cel al expozițiilor sau al sălilor de concert este impresionant, deși nu este neglijabil, ci valoarea operelor artistice create și oferite unui

DESCHIDEREA EI SPRE UNIVERSALITATE

public dornic de cultură. Literatura și arta, în pas cu transformările generale ale societății noastre, au acum o certă originalitate, o explozivă vitalitate. Pe de o parte ele au absorbit o experiență umană deosebită, specifică, fiind expresii ale frământărilor și năzuințelor unei națiuni aflate într-o hotărâtoare mutație istorică. Pe de altă parte ele au beneficiat de o tradiție cu vaste virtualități stimulatoare, lăsate să se dezvolte acum în deplina lor forță. Cultura unei națiuni și a unui timp este expresia exactă, oglinda spirituală a actualității, dar în ea se reflectă și ceea ce oameni plini de har au investit de-a lungul secolelor cu bucurie și lumină în sensibilitatea urmașilor lor. Ea întoarce cu dăruire spre cei care o nasc imaginea lumii, a umanității, a locului și a timpului existențial, formînd astfel personalități complexe, deschise, de o curiozitate strălucitoare și de o forță de asimilare neobișnuită a culturii lumii. Patru decenii din istoria unei gândiri artistice pot fi judecate nu numai prin bilanțuri cantitative (și acelea impresionante), ci mai ales prin diversitatea și bogăția creației, prin valorile ei perene, prin impresionantul mesaj al operelor. Cîteva tendințe mari s-au cristalizat, multe soluții estetice noi s-au dovedit nu numai viabile, dar productive, reperele artistice au fost cu finețe analizate și reconsiderate, roadele unei imaginații vii, pătrunzătoare s-au simțit în sensibilitatea, interesul și psihologia publicului larg. Nivelul receptării pe care îl are acest public este, în cele din urmă, semnul că arta și literatura sînt legate, corespund aspirațiilor sociale și umane ale prezentului.

Un moment hotărîtor, de însemnătate istorică, pe acest traseu ascendent al împlinirilor generale l-a constituit Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român. Deschiderea spre o cultură de dimensiuni universale,

spre diversitate stilistică și spre copleșitoare răspunderi față de viitorul culturii noastre a provocat o adevărată explozie creatoare. Personalități artistice remarcabile s-au impus în această perioadă prin libertatea opiniei, prin încrederea în democratismul vieții noastre publice, prin sintetizarea superioară a unor acumulări ale tradiției noastre, prin ineditul soluțiilor estetice intuite. Climatul social a determinat o cristalizare a valorilor; în câmpul artei și literaturii s-a manifestat o maturizare spirituală care este de natură să impună cultura românească pe plan european.

«Secolul 20» și-a făcut un program din prezentarea în fața publicului cititor a marilor realizări ale artei românești din perspectiva celei universale și din reliefarea felului în care literatura, muzica, artele frumoase comunică între ele, consonează și izbutesc să pătrundă în conștiința omului de aici și de acum, dar și a omului din alte părți și a celui de mâine. Sîntem într-un moment în care o demnă prezență în spațiul internațional al culturii ne poate asigura prestigiul meritat cu atît mai mult cu cît am căpătat în timp o voce inconfundabilă. Revista dorește să arate ceea ce s-a acumulat în gîndirea artistică românească, ceea ce s-a maturizat odată cu istoria acestui spațiu uman. Ea ține să omagieze ziua națională a României prin semnalarea unor succese ale culturii noastre, prin evocarea unor personalități ca M. Eminescu, G. Călinescu, Tudor Arghezi în versiuni inedite sau în interpretări de o originală modernitate. În același sens revista continuă seria de rememorări ale unor strălucite întîlniri culturale internaționale în cadrul ospitalier al Bucureștiului. Oameni de mare pondere culturală și socială, care au descoperit în capitala României o scenă deschisă unor fructuoase colaborări, sînt evocați de cei care i-au cunoscut, cu care au vorbit și s-au înțeles într-o atmosferă de cordială comprehensiune. Totodată, urmărind efervescenta fenomenului cultural în lumea socialistă, «Secolul 20» prezintă cititorului român un nume de profundă rezonanță al literaturii cubaneze José Lezama Lima. Revista caută să surprindă dialectica schimburilor internaționale din perspectiva unei susținute exigențe în ceea ce privește valoarea, substanța creativă, nelișiștea căutărilor estetice și capacitatea unor opere de a atinge esența umană.

Secolul 20

MIHAI EMINESCU

CONJUNCȚIA DINTRE MUZICĂ ȘI POEZIE

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

Timpul-destin, într-o gravă meditație muzicală

În lucid-emoționatele rinduri semnate de Anatol Vieru, autorul Simfoniei a V-a, căutînd să explice și să se explice în raport cu sursa sa de inspirație, creația eminesciană cea veșnic deschisă și veșnic enigmatică, atinge și aparent curiosul aspect al legăturii dintre textul eminescian și muzică la sfîrșitul secolului trecut, la începutul secolului nostru. Ca și noi toți, surprinde și domnia-sa, cu destulă uimire, lunga coabitare dintre « o poezie genială, cu structură perfectă atât poetic cît și muzical » și « o producție muzicală mediocră, în care nivelul coboară la nivelul sentimentalității leșetice ».

Referirea se face, bineînțeles, la acea vreme cînd un anume stil de romanță prelungea o modă vag și comun madrigalescă (eufemistic vorbind), precum și un oarecare gust îndoielnic, moștenit tot din secolul trecut. Uneori, un « dulce » melos care răsună încă în auz și ne face, poate, să ne și surprindem fredonînd, însoțea cuvintele poeziei (în Sara pe deal, Dorința, De ce nu-mi vii, Pe lingă plopil fără soț), investindu-le cu o romanțiozitate față de care astăzi, cum spune Anatol Vieru, arădăm o înduioșată îngăduință, dar numai pe deasupra unui ferm refuz al intelectului, adăugăm noi în același spirit.

De fapt, însă, muzica aceea din primele decenii ale secolului nostru nu trăda o incapacitate a muzicienilor de a ilustra un text poetic. Culpă, dacă se poate vorbi de o culpă, aparținea nivelului general al receptării operei eminesciene. Primul moment al răspîndirii acesteia în rîndurile publicului foarte larg a provocat o direcționare a gustului mijlociu în special spre un Eminescu al « romanțelor », al decepției, insingurării, nefericirii în iubire. O proiecție de un fel foarte simplu îngăduia flectăruia să se regăsească

În acele «piese» lirice cantabile, îndeobște tîrzii, aparent foarte la îndemîna afectului comun. Căci prezentînd, cu polisemia marelui sale opere deschise (în sens ecolian), niveluri nenumărate de accesibilitate, Eminescu a permis intrarea celor mulți mai cu seamă pe muzical și afectiv. Și «romantele» acelea răsunînd de tristețea iambilor suitorii răspundeau nevoii unei lumi confruntate cu o voce nouă și tonalități neobișnuite încă în universul liricii românești.

Adaptarea la grandoarea reală a creației eminesciene avea să fie grea, urmînd însă procesul de durată al situării acestei valori pe orbita cea mai vastă a culturii naționale și universale. Și pe măsură ce istoria literară, critica, exegeza de text, filosofia culturii, filosofia și acum în urmă și științele descoperă tot alte niveluri neașteptate și de o dificultate din ce în ce mai severă a decodării în universul eminescian înălțînd obligator stachetele generale ale receptării, muzicienii sînt tot mai supuși atracției irezistibile exercitate de valorile muzicale ale acestei lumi fascinante și încă misterioase.

Acum însă apropierea se realizează în alte moduri, pe alte trepte ale receptării, evident încă negeneralizabile, dar, oricum, denotînd tipuri diverse de abordare, ținînd de procesul obiectiv de desfășurare a creației artistului gînditor în lumina revelatorie a publicării quasi-integrale a operei și a cercetării manuscriselor, precum și de modernizarea metodologiilor interpretative. Astfel, cînd compozitorii contemporani încearcă și izbutesc lied-uri pe versurile poetului, ei investesc cu sensuri superioare «ilustrația» muzicală, coborînd în adîncime spre stări și idei poetice, tentînd o pătrundere de o cu totul altă natură decît cea a antecesorilor, prin alte canale, legate în alt fel de muzicalitatea textului, în echivalențe, în paralele cumva omoloage de creație.

Cînd alteori, mai îndrăzneți în gîndire și mai puternici în suflu, compun structuri de impresionantă anvergură, cum e bunăoară Luceafărul lui Pascal Bentoiu, o fac, credem, urmîrind tălmăcirea analogică a clasicului text.

Ceea ce s-a întîmplat cu Simfonia a V-a, Peste vîrfuri de Anatol Vieru, ne pune la îndemînă alt argument, al unei conjuncții de o natură mai specială între textul poetic și cel muzical, al unei fuziuni remarcabil izbutite.

Intuiția muzicianului a lucrat pe calea și în sensul dezvoltării însăși a lumii de eufonii atît de diverse care constituie universul eminescian. Construit nu numai ca un monolit gigantic, fără interstii, în care s-au topit verbul în gînd și gîndul în verb, într-o amalgamare dintre cele mai prețioase din cîte cunoaștem, universul acesta eminescian s-a născut supus fiind întru modelare și unei discipline riguroase de natură sonoră, atît interioară cît și externă.

Importantă pentru premisele discuției se arată disciplina sonoră exterioară (deși indisolubil legată de cea internă) pe care Eminescu a impus-o poeziei sale. Pornind, ca în toate domeniile cunoașterii, de la studiul adînc al naturii și funcțiunilor sunetului, cel care avea să confere valoare de logos cuvîntului românesc s-a întemeiat pe o percepție muzicală de un soi anume (școlită la Palestrina și Beethoven, cum am arătat în altă parte), precum și pe o adevărată știință a expresivității materialului sonor.

E adevărat că în știința sunetelor, adică în procesul de conștientizare a potențialului fiecărui sunet articulat, poetul a pătruns devreme, din anii (cu începere din 1868) cînd îl introducea pe Rôtseker, esteticianul hegelian, și cînd a notat pe marginea manuscrisului o întrebare fugară, esențialmente relevantă însă (în secțiunea în care autorul celebrei Kunst der dramatischen Vorstellung se ocupa de problemele dicțiunii actoricești): «va să zică sunetul are corp...? ...sufletul acestui corp e espresiunea doar?...» Chiar de atunci întrebarea a prins să săpe, și interesul poetului față de puterea expresivă a literelor, a vocalelor și consoanelor, a ciudatului sunet î, a diftongilor, a aliterațiilor etc. etc., a mers într-o progresie care, teoretic, ne scapă, dar cristalizat

în operă ne uimește. Dar cristalizarea n-a fost sincronă cu preocuparea. Orice exeget al textului eminescian știe că primii ani ai creației, aceia « plutonici », suferă (cu rare excepții) de supraîncărcare, de redundanță deci, versurile scriștind de asonanțe, adică de imperfecțiunii la nivelul fonematic, răsfrângînd însă pe deplin stările, ipostazele eroului liric ce se clamează vehement ca demon, profet, justițiar, răzvrătit. Lucrurile se arată limpezi de la Junii corupți la Înger și demon, la Împărat și proletar.

Ceea ce a urmat arată o altă față a creației luminate de întâlnirea în profunzime cu lumea folclorului produsă de cufundarea poetului, în anii berlinezi, în operele corifeilor celei de-a doua școli romantice, din Heidelberg. După tristețea ascunsă sub șăgălnicie din Floare albastră, un univers întreg magic-folcloric se constituie ca o a doua etapă a creației eminesciene. E un univers transfigurat de puterea Erosului dominator, în strălucire și dulceață. Clarificat, arsenalul imaginărilor construiește o natură benefică, vie, ocrotitoare a impotetice, dar intens trăite scene de dragoste proiectate mai totdeauna în viitor. De la Lacul la Povestea codrului, la Călin — file de poveste, scenariul se repetă cu mici modificări: peisaj vărătec nocturn, străbătut de lumini selenare, de parfumurile grele ale florilor de lei producătoare de obliuine și deschizînd căi ale regresiiei înspre copilărie și basm. Lumea sonoră desăvîrșește proiecția înspre planul magic-armonios al basmului, după care tinjește sufletul însetat de iubire. Tot spațiul se umple de sunet de corn și de buciom, de « glas de ape », de suspin sau cînt de « singuratece izvoare », de « blîndă batere de vînt », de armonie de codru « bătut de gînduri ». Iar prin sîrinteneala sa susținută de un legatto cu valoare incantatorie, versul în general trohaic se adaugă eufoniei răspîndite ca o vrajă asupra întregului text. Aici fiecare literă intensifică armonia blîndă ce precede și provoacă starea de somnie imediat anterioară intrării în planul oniric. Amintim doar de deschiderea vocalică, adevărată curgere de ape fermecate, dintr-o strofă ca:

Adormi-vom, troeni-va (8)
Telul floarea peste noi (11)
Și prin somn auzi-vom buclum (10)
De la turmele de oi. (8)

Sau de aliterațiile consonantice, vocalice și semi-vocalice din: « Vom visa un vis ferice/Îngîna-ne-vor cu-n cînt/Singuratece izvoare/Blînda batere de vînt . . . » unde un rafinament de auz interior greu de egalat se îngemănează cu o știință reală a alternanței sunurilor, făcînd să urmeze versului prim, scandat de 3-v-uri și sprijinite pe apertura celor trei i-uri, un vers ce se închide ca într-o șoaptă pe trei i-uri (sunetul ce-i părea lui Eminescu cel mai interesant din toată fonetica românească), apoi un altul cu o mai puțin exultantă deschidere, urmat de un ultim răsunset a doi i.

Avea motive îndestulătoare Tudor Arghezi să socotească drept cel mai frumos vers din poezia română acela din Călin — file de poveste: « În cuiar rotind de ape peste care luna zace. » La care noi ne îngăduim să adăugăm și altul de o tot atît de tulburătoare frumusețe, din Scrisoarea IV: « Domnitoare peste ape, oaspeți liniștei acestei ». Calma, deschisa rostire a fermecatelor sonori făcea să unduiască parcă universul, în așteptarea unei fantastice întâlniri de dragoste frenetic dorite, în care ea, zîna, crăiasa din povești, urma să apară, investită cu însemnele unei lumi fabuloase.

Cînd lumina iubirii s-a stins, lumea a încetat să mai cînte. Thanatos a luat locul Erosului, iarna suferinței, a solitudinii, uitării, s-a instalat în universul poeziei eminesciene, perceptibilă muzical în tonalitățile minore precumpănitoare, în ritmurile iambice ce acoperă aproape toată creația maturității, așa cum observa Ibrăileanu. Suferința ne îndălmășește uneori gîndurile, cuvintele și sunetele sub povara regretelor și reproșurilor, ca în Despărțire ori în Scrisori (mai ales a IV-a și a V-a). Durerea se încheagă uneori

Într-o imagine simbolică, De cite ori, iubit-o, alteori încremenește într-o întrebare: « Unde te duci, când o să vii? » sau « De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii? ». Afectul lucind aci prea puternic, dăunează cumva substanței marii poezii, care reapare însă în piesele în care caracterul subiectiv al suferinței începe a se estompa, fie printr-o operație de răcire, de compresiune a trăirii, a stării care o reduce la o impresionantă linearitate, fie printr-o obiectivare și o generalizare care descărnează de pasionalitate și înalță gândul mai sus spre o « soluție » metafizică. De altfel poezia tirzie a lui Eminescu se desfășoară într-un evantai de o largă, neașteptată diversificare la nivelul expresiei tocmai pentru că tematic dobândește nebănuite orizonturi. Din suferința pierderii unității ființei mai ră sare Oda în metru antic, bocet spus cu glas scăzut și cântat în așteptarea morții izbăvitoare. Din pierderea puterii orfice în lupta cu timpul ră sare sonetul Trecut-au anii... Din pierderea iubirii ră sună litania sonetului Când însuși glasul... în care o muzică stranie, de invocație, de descîntec, încearcă rechemarea fantasmei trecutului, într-o nemaiauzită armonie de sonuri stinse și intense, deschise de i-uri: « Când însuși glasul gândurilor tace/Mă-ngîna cîntul unei dulci evlavii/Atunci te chem chemarea-mi asculta-vei/Din neguri reci plutind te vei desface? »

Finalul însă rupe cu pianissimo-ul începutului prin vehemența o-urilor din cele două vocative în care ră sună desnădejdea pierderii imaginii invocate: « Pe veci pierdute, veșnic adărate ». Rafinamentul instrumentelor sonore atinge aci un plan din cele mai înalte.

Pe măsură ce amintirea iubirii se depărtează, se destramă, cuvintele și sunetele dobîdesc o transparență inefabilă, simultană cu înseninarea gândului, ca în Și dacă... : « Și dacă stele bat în lac/Adîncu-i luminîndu-l/E ca durerea mea s-o-mpac/Înseninîndu-mi gîndul. »

Zbaterile încetează, o limpezire prin cunoaștere și obiectivare aduce o acalmie, o liniște a simțirii în care straturile cele mai adînci ale sufletului ies parcă la suprafață, se străvăd în penumbra muzicale. În imobilitatea gravă dar senină a acestei stări, de dincolo de durere, în melancolia blîndă a naturii care îl înconjură pe eroul liric doar ca o aură, Peste virfuri aduce o întrebare întoarsă, șerpuitoare, despre sunetul de corn, despre « dincolo »-ul pe care acesta îl vestește. O maree blîndă tălăzulește între sunetul evanescent și înima fermecată de dulcele dor de moarte, cu o mișcare perceptibilă doar în melcul interogației care lasă deschisă poarta spre absolut. Poezia e ca o undă de aer, ca un tremur delicat al sufletului. Reducția mijloacelor de expresie atinge un apex al simplității dicției poetice. În linia murmurată a versului cuvintele își leapădă concretețea carnației păstrînd numai fluența sensului topit în totalitate. Un accent e pus tocmai pe nedeterminarea sunetului ă (Feste virfuri trece lună) din primul vers, ca și pe același sunet în ultimul vers. (Pentru mine vreodată?) care îndreaptă întrebarea spre o ambiguitate nedeterminare temporală, de un rar efect muzical estetic.

Revenit după foarte lunga digresiune menită să explice foarte frust și sumar evoluția mijloacelor eufoniilor eminesclene, la modul în care Anatol Vieru s-a apropiat de acestea, la intuiția surprinzătoare de care pomeneam la început. Și vrem să apăsăm pe valoarea muzicală acordată de compozitor, încă din copilărie, sunetelor și mai cu seamă vocalelor și semi-vocalelor din universul poeziei aceleia care te învăluie și te farmecă fără scăpare.

În mărturisirea muzicianului de a fi lăsat să lucreze asupra sa pînă la obsesie amintirea eminesciană « prin fulgurații », prin « flashuri » cu funcție de anamneză, simultan cu relectura abruptă dar nesfîrșit reluată a textelor și mai cu seamă a strofelor din Peste virfuri, descoperim calea secretă a pătrunderii specifice în ceea ce i-a părut întotdeauna a fi o simfonie a vocalelor. Nu prin studiul extrinsec, prin parcurgerea de exegeze sau interpretări filosofice a atîns muzicianul esența poeziei, ci numai prin cufundarea în structura sonoră. Și nu prin tehnici impresioniste de tip proustian sau enes-

cian a detectat straturile cele mai adânci muzicale ale versului eminescian, dovadă aspirația spre monumentalitate pe care a nutrit-o în raport cu aparenta brevită a poeziei Peste virfuri, devenită partea I-a a Simfoniei purtând acest nume.

Sintagma deschizătoare, «peste virfuri», devine un început al unei construcții muzicale algoritmice, armonico-temporale cum explică autorul ei, dar a cărei claritate și frumusețe ni se revelează nouă auditorilor. Epurată de încercături inutile, desfășurarea sonoră are o simplitate gravă, de forme mereu rememorate în expoziții și reexpoziții de acorduri majore și minore.

Suflătorii deschid ca un fundal înalt, celest, impersonal pe care corzile introduc o linie calmă, legată, solemnă. În peisajul uranic se desenează lin mișcarea Seleniei. Iar intrarea glasurilor aduce o vagă orizontalitate, o egalitate de atmosferă, fixând parcă o stare, unificând. Deși alternanța de corzi și glasuri, succesiunea de cvinte suitoare sună ca un lent suîș, dulce, învăluitoare și trist, pregătind climatul sonor și de sens al «sufletului nemîngîiet», al mîrturisirii doului de moarte. Un dramatic și totuși senin cromatism însoțește apoi întrebarea ce crește, «spre tine-ntorn» ca apoi să descrească, să căboare pînă la «vreodată». Marea crește și descrește. Prin pauzele la corzi, muzica articulează dezarticulînd, dezarticulează articulînd. Freamătul dureros al mișcării sufletului înspre moarte se rezolvă într-o mare liniște. Dialogul cu absolutul se curmă, muzica se sublimă, ea se rarefiază ca-n vis.

Și deodată, cu partea II, Colinde, izbucnesc glasuri de copii și sunete de clopoței, de triângluri, în zvon apropiat și depărtat. Vivacitate de joc sărbătorească și bucurie vine să aducă primei părți o întregire prin contrast, scoasă din memoria afectivă, ca o mise en abîme. Cele trei note «colinde» se scandează exultant în planuri sonore diverse, mai apropiate, mai depărtate. Sunetele se încheagă o clipă, se risipesc, se sparg în cristale sonore, se împuținează, se șterg, reapar în momente ușor burlești.

Partea a III-a, Dintre sute de catarge, e o cîciocă cu 48 de variațiuni (dacă autorul nu ne-ar spune-o, greu am desprinde din unitatea întregului sonor). La fel de epurat de orice pondere a contingentului ca și Peste virfuri, micul poem se oferă muzicii ca un produs afin. Gîndul pur al reflecției sublimite asupra destinului unduiește fin în tristețea senină spusă o maximei incertitudini legate de condiția umană atît de asemănătoare aceleia a înconștientelor elemente uranice și neptunice, vînturile, valurile. Pe analogia aceasta pornind cu cele două întrebări de nerezolvat, prinde muzicianul calea dezvăluirii sonore. Firește, ești ispitit să simți puțin Debussy, oarecare descriptivism (folosirea mașinii de vînt, a maracas-ului) în fluiditățile arpeggiilor ce urcă și coboară, ca suave, penetrante pături de sugestie. Și aici pauzele punctează stările de gînd, dîndu-le relief delicat și totuși percutant. Și în dulcea, bine condusa pendulare legănată a interogațiilor despre neptunic și uranic, intervine un intermezzo de suflători, cu sonuri aspre însă transparente, ca o irupție mitică de destin.

Iar intrarea glasurilor trasează o linie unduitoare, de pace, conciliatoare ori consoatoare, în consens cu luminozitatea obiectivărilor pe care o atinge poetul în ultimele strofe. Treptat, versul de sprijin al întregului poem, «Nențeles rămîne gîndul», care răsună la început ca un simplu comentariu solloccat, se strecoară în prim plan, pe coborîșurile și sulșurile sugerînd nestabilitatea elementelor luate ca termen al analogiei. De altfel, încercînd să spațializeze, să deschidă vaste depărtări incerte de destin, Anatol Vieru ni s-a părut că atinge înalte momente, fulgurante, de vizualizare.

Încet, încet, cuvintele își pierd integralitatea și silabele cele mai expresive rămîn să tălăzuiesc în alterații de o calitate eufonică tălmăcind grav și adevărat refrenul eminescian valurile-vînturilor, vînturile-valurile. Pînă la sfîrșit, doar vocalele, acele vocale obsesive u-e-a, fac ecoul, ca un auit, ca un vaier blind și împăcat, al concluziei neînțelegerii fatale a gîndului «ce-ți străbate cînturile».

Calm, solemn ca un coral, finalul cu violoncel, șase viole și percuție, răsună senin, resemnăt și conciliator. Autorul muzicii a descompus (în spiritul în care Eminescu se întreba despre trupul și sufletul sunetului) în admirabile eufonii, cuvântul pină la sufletul sunetului.

Și totuși Glossa ne pare a fi atins în muzică o echivalență uimitoare. Cu atât mai mult cu cât contestăm pînă acum, din capul locului, valoarea (în raport cu opera poetică, desigur) oricărei încercări de realizare muzicală a extrem de dificilei piese.

Această parte a IV-a a Simfoniei a venit cu o întîrziere ciudată în corpul ei, după spusele autorului. Și într-adevăr poziția ei internă face un straniu contrast cu restul, cu cele trei părți anterioare. Contrastul e unul de fond, izvorînd din deosebirile de dinamică a gândului și sufletului eminescian. Peste vîrfuri dădea loc unei generoase, aproape infinite expansiuni a sufletului, urmînd misterioasei, irezistibilei chemări a « dulcelui corn », a absolutului, expansiune figurată în spirala interogației. În Colinde, memoria afectivă se dilata și se contracta în voie, după meandrele inesizabile ale neștiutelor căi uitate. Iar Dintre sute de catarge ne confruntă cu expansiunea liberă a gândului care umduiește asemenea opelor și vîntului, curgere muzicală, tăiată doar de discreta melancolie a celui « nențeles rămîne ».

Glossa însă pune capăt expansiunilor eului, supunînd și puterile sensibile și cele gînditoare unei rigori lineare. Intrarea gândului creator eminescian în forma fixă a glossei semnifică o voită încadrare într-o compresiune exterioară aspră, inexorabilă, care să strîngă dureroasele, înțeleptele roade ale cunoașterii depline. Din lupta cu timpul implacabil căruia tinerețea lui răzvrătită i se împotrivise cu îndîrjire, a rămas acceptarea superioară și obiectivată a unei curgeri ce ritmează necruțător viața comună, a oamenilor de rînd — « vreme trece, vreme vine ». E în lapidaritatea versului și a tuturor versurilor ce urmează în strofa fundamentală o « linie tragică și sistematică » după vorba lui Baudelaire privitoare la linia dreaptă și imuabilul ei despotism. Și prin simplitatea dar și fixitatea desenului strofic, răsună, în ciuda detașării aparente a celui care dă lecția de înțelepciune, glasul timpului-destin. Peste răceala înțeleptului ca și peste cel pradă « luciilor mreje » ale cîntecului de sirenă întinse de lumea iluziilor, cade deopotrivă ghilotina necruțătoare.

Muzica lui Anatol Vieru îmbrățișează zisa, cuvîntul, cu o strînsă țesătură sonoră. Percuția pornește vestirea timpului. Corul bărbătesc, voci grave, ca de cor antic, scandează, pe aceeași notă, « vreme trece, vreme vine », făcînd simțită curgerea inexorabilei, ireversibilei clepsidre. Dure, neîndurătoare, sunetele cad ca o ghilotină tocînd viața. Orizantalitatea dicției pe care rămîne corul un răstimp, creînd o apăsătoare obsesie, sugerează perfect linearitatea tragică a poemului. Iar începerea unei treptate, cromatice suiri a corului intensifică, disperat, leit-motivul trecerii neiertătoare. Ca după aceea, revenirea la aceeași singură notă, martelată, să producă o sugestie de răceală astrală, indiferență la eterna scurgere.

Dar în jurul teribilei linii a timpului destin, corzile șes o legănare complementară, aceea a iluziei care însoțește, tinzînd să acopere, amara condiție a omului. Împăcînd sau ispitînd, « cîntecul de sirenă » își întinde, pe volute independente de linia centrală, « luciile mreje ». Într-o încercare de înfrumusețare grațioasă, caldă a universului iluzoriu, poate de îndulcire a destinului implacabil.

Linia adevărului rămîne aceea a meditației adînci comentate de corul care scoate la iveală caracterul nu sceptic, cum obișnuiam a-l numi, al Glossei, ci substratul ei tragic.

Muzica a putut astfel merge mai departe decât exegezele noastre, eliberând, cu ascunsele-i puteri de a se mula pe suflet ca și pe cuvânt, valențele de profunzime ale gândirii eminesciene.

De aceea întreaga Simfonie a V-a (și mai cu seamă Glossa) se înscrie ca o răsunătoare izbândă în lungul și spinosul travaliu al compozitorilor noștri de a infuza sunețului muzical un maxim sens (posibil), în spiritul în care uriașul între poeți a infuzat cuvintului o maximă eufonie.

ANATOL VIERU

« Peste vîrfuri »

Încerc o focalizare retrospectivă asupra « Simfoniilor a V-a » pe versuri de M. Eminescu, o lucrare îndelung gestată, dar compusă repede în Iarna 1984—1985.

Poate că nu este exact spus « îndelung gestată »; să fie oare timpul lung scurs de la primul cîntec compus după « Peste vîrfuri » și pînă la compunerea simfoniei o lungă gestație? Tot astfel, poate că nu este exact spus « compusă repede », căci compunerea simfoniei a început totuși cu mult înainte; atunci cînd ea a început a se « așterne », era de mult pregătit cadrul muzical în care avea să fie cuprinsă.

În 1948 melodia « Peste vîrfuri » pornea de la fascinația versurilor în care « melancolic cornul sună » o simfonie a vocalelor. În adolescență Eminescu era pentru mine întruchiparea muzicii în cuvinte; mai întîi vocalele, pornind de la a, e, i, o, u dar continuînd cu mai turburele ă și â, răsfirîndu-se « mai departe, mai încet » în diftongi pentru a ajunge la întreprinderea vocalelor din « Sufletu-mi nemîngîiet ». Vocalele au rămas întotdeauna o obsesie; în 1966 am compus « Vocale » după poemele scurte ale lui G. Ungaretti în traducerea lui M. R. Paraschivescu și A. Balaci; traducerea românească a devenit un cantus firmus al muzicii mele, așa încît echivalența Italiană a muzicii ar fi însemnat *recompunerea* ei după vocalele din originalul Italian; vocalele se asociază unor sunete sau intervale fixe.

Mi-ar fi fost greu să analizez această muzică a lui Eminescu, să o explicitez, să o recompun cu sunetele mele; o simțeam însă, cu evidență. Tot astfel, Caragiale a însemnat o formă a comicalului pur; Eminescu mi-a fost mai limpede decât Caragiale, l-am simțit cu mult înainte. În prima tinerețe nu mi-ar fi dat prin minte să caut echivalențe muzicale pentru Caragiale.

Mult mai tîrziu, revenirea s-a făcut în ordine inversă: mai întîi Caragiale. Încercînd să le citesc în tren copillor mei mici « Telegrammele » lui Ion Luca Caragiale, am constatat că nu reușesc să o fac; textul lui Caragiale mă invadează, mă copleșește; în loc să citesc, pufneam de rîs la fiecare clipă; o lume cu un relief extraordinar spîrgea cadrele schițelor, se transforma în teatru, în gesturi, în mișcare (un lăureș în allegro); lectura s-a terminat prin totala mea epulzare.

Mai întîlnești uneori două partide: una pro-, alta anti- Caragiale; Eminescu, el este adîncimea metafizică a adîncurilor liniștite; Caragiale, cel ce a proiectat moftul în cosmos, ar fi el însuși moft. Acum însă îmi dau seama foarte bine: fără a fi trecut din nou prin Caragiale, nu aș fi putut reveni la Eminescu. Nu cred că metafizica se află numai în materiile înalte; ea trebuie căutată pretutindeni, în stele ca și în mocirlă, în îngeri ca și în păpuși.

Abia târziu, cînd comicul lui Caragiale nu a mai fost pentru mine un comic «pur», cînd, îmbogățindu-se năvalnic cu conotații sociale, a devenit *impur*, cînd acest comic mi s-a revelat sub semnul nervului și al nervilor, cînd peste nerv și nervi s-a desprins unda tragică, abia atunci arta lui Caragiale a căpătat și pentru mine o adîncime și o greutate nebănuite înainte; abia acum am putut prețui o ca artă a cuvîntului adusă la cel mai înalt nivel, camuflată de banalitatea aparentă a obiectului și cuvîntelor.

Dualitatea Eminescu-Caragiale nu mi s-a părut niciodată antiteză, ci complementaritate. Acești artiști geniali au apărut împreună și poate că teribilul contrast dintre ei a potențat încă mai mult pe fiecare dintre ei în parte. Oricum, mi-e clar: nu numai gestația simfoniei, ci și trecerea prin Caragiale la începutul anilor '80 («Telegrame», «Temă și variațiuni», «Un pedagog de școală nouă») au făcut necesară revenirea la Eminescu; trecerea prin Caragiale a potențat recitirea lui Eminescu.

Reluarea tîrzie a lui Eminescu, după ce, în fapt, am compus foarte puțină muzică pe versurile lui (cîteva cîntece și cîteva coruri pe versuri populare culese și, probabil, eminescianizate de marele poet), a dorit de la început să fie monumentală. Însă calea de acces nu a fost nici un moment cea «filosofică»; nu adîncirea în lecturi și exegeze, ci aceea mult mai modestă (dar mai sigură pentru mine) a anamnezelor prin fulgurații, a memoriei copilăriei; cîteva «flashuri» mi-au fost destul; lectura abruptă, instantanee, (a cîta oară?) a versurilor cele mai cunoscute m-a făcut să plonjez în spațiul dorit.

Însă, mai departe, drumul urmat nu a fost acela pe care l-am numit cîndva «Impresionism al memoriei» și pe care l-am aflat la Proust, Enescu și poate la Bonnard, ci un altul; numai momentul declanșării a fost impresionist (în ordinea poetică); în continuare, a urmat folosirea unor mijloace muzicale sintetice, verificate îndelung. De altfel ideea de Impresionism al memoriei te poate conduce numai o bucată de drum în opera lui Enescu sau Proust; Impresionismul rămîne acolo doar o poartă de acces; finalmente, cred că Impresionismul pur nu există nici măcar la Debussy sau Ravel.

Mijloacele sintetice la care m-am referit sînt sita temporală, lumea modurilor și alte cîteva. Le cunosc, le-am verificat; pentru mine însă, ele nu s-au uscat; o nouă abordare a lor înseamnă încă și azi un risc, o încercare a norocului.

«Peste virfuri» a fost reluat ca și cum nu cunoscusem acest poem vreo dată. În 1948 el fusese o melodie acompaniară la pian; în 1960 acompaniamentul tradițional banal, de lied, al pianului a fost epurat, redus la puține sunete: cele 12 sunete ale totalului cromatic în ordinea apariției lor în melodia vocală. În 1984 am reluat poemul de la început.

O sită de acorduri majore și minore; consonanțele majore și minore intră în scenă în ordinea cuvîntelor sulitoare, repetîndu-se fiecare cu propria sa periodicitate (sita lui Eratostene); începutul piesei este originea ei în înțelesul matematic al cuvîntului. Acesta este pe scurt algoritmul părții întîi a simfoniei, pe cuvintele «Peste virfuri»; căci această parte a simfoniei este o muzică algoritmică; un algoritm armonic-temporal guvernează strict desfășurarea ei. Acordurile majore și minore sînt plasate în ordinea apariției numerelor prime; fiecare număr prim dictează periodicitatea în reînterarea acordului atribuit. Regulile par oarecum mecanice, ex machina; în realitate, însăși artibulrea acordurilor este o lucrare la care te gîndești îndelung

și la care procedezi în bună măsură pe încercate, cu atât mai mult cu cât vocabularul muzical este, în fapt, mai complex; survin apoi acorduri major-minore și linii melodice. Mai înainte experimentasem un vocabular mai restrâns, numai acorduri majore — în 1973, în « Psalmul » din Simfonia II. « Psalmul » apăruse criticii în Berlinul de Vest și la București ca insolit și retrograd, o îmbinare ciudată de atribute; de obicei insolitul este considerat un semn al noului, fiind deci pentru unii « progresist ». Un singur critic muzical a vorbit atunci despre « logica insolitului ».

Între timp însă, consonanța a făcut carieră; ceea ce putea apărea în muzica mea ca o defulare, între altele ca o revenire la consonanță în acel sfârșit de regn al serialismului, s-a generalizat mai târziu. Acordul consonant a reintrat în muzica de avangardă și s-a vorbit în mod greșit de un neotonalism; consonanța fusese exclusă din muzică din saturația de tonalism, însă într-o stare de proliferare generalizată a disonanței în muzică, singura disonanță posibilă a rămas totuși... consonanța. Revenirea consonanței, exclusă prin edict la modul voluntarist, nu a însemnat însă reluarea tonalității ca principiu funcțional, constructor al discursului muzical; aceasta nu a fost posibil și nici de dorit.

În cazul meu a fost vorba de o altă logică a înlănțuirii consonanțelor. E adevărat că « avangarda » de azi respinge ideea înlănțuirii acordurilor consonante; obsesia ei este anti-neoclasicismul; înlănțuirea de acorduri devine pe loc « diabolus » pentru maniacul antineoclastic. Acordul consonant a fost cooptat ca parte a rezonanței naturale a sunetului, ca o reunire a componentelor ei cele mai apropiate; dar și se recomandă să rămii în interiorul aceleiași sunet, să te plasezi pe aceeași fundamentală sau eventual să o schimbi, dar, cu cât mai rar, cu atât mai bine. Înlănțuirea de acorduri nu este agreată. Eu însă mi-am permis a fi în această privință în urma sau poate înaintea avangărzii; o oarecare anistoricitate a convenit întotdeauna spiritului meu.

După un cerc complet de 360 de grade, avangarda adevărată a ajuns, cred, la o anumită spiritualizare; nici unul din vechile atribute ale muzicii de avangardă nu a rămas în picioare; toate au fost contrazise, cum se cuvine, de către o avangardă care o ia mereu înaintea sa însăși; ideea de disonanță, de duritate, de violență și șoc a fost și ea infirmată. Astfel, avangarda a rămas ceea ce trebuie să fie: pură atitudine, mobilitate a spiritului ferm pe un teren lunecos.

Sigur, falsul spirit de avangardă e șocat de limpezimea și caracterul neted al muzicii Simfoniei V. Neprivind lucrurile în adâncime, îi va scăpa esențialul; nu va percepe mulțimea de implicații a unei simplități relevante; nu va auzi bogăția de articulații ale unei gramatici cu vocabular restrâns.

În muzică, « Peste vîrfuri » se prezintă ca o formă procesuală; este o trecere permanentă, lentă dar continuă, oprită la un moment dat doar pentru a face loc părții a doua (« Colinde, colinde »). Este un proces de continuă expunere muzicală și totodată dezvoltător; e o repetare, o reiterare perpetuă, fără ca vreodată trei acorduri alcăturate să se repete ca atare îndealungul procesului. Are ceva dintr-o clăconă, dar este parcă o clăconă fără nîmțată, așa cum pot fi risipite petalele unei flori.

Este un proces muzical cu memorie; toate evenimentele revin mai târziu amplificate în timp (distanța dintre două evenimente se lărgeste mereu dublîndu-se la fiecare repetiție), dar slăbite ca pregnanță, ușor șterse ca intensitate în amintire, interpătrunzîndu-se cu altele. Astfel, acordurile minore ale cornilor revin răsflrate în timp; pe cînd corul ajunge la strofa a doua, suflătorii de lemn reiau prima strofă alungînd-o și mulînd-o în timp, atenuînd-o; avem astfel o expunere și o memorie perpetue; straturi-straturi, muzica se acumulează, înnoîndu-se, devenind ca o ninsoare de flori de tei în vis (« Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri! Și niciodată n-ar

să vie iară»... «Și mută-i gura dulce-a altor vremuri / Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!»)

Muzica aceasta este consonantă, dar atonală; într-adevăr, ea nu se încheagă într-un discurs cu funcțiuni tonale; în curbele, dulcii ei curgeri fiecare este liber să audă din când în când mici segmente tonale; altminteri ea alunecă înaintînd mereu, dînd impresia unei legănări, cu mici căderi și ridicări.

Această din urmă impresie rezultă din faptul că vocabularul piesei prezintă acordurile majore și apoi cele minore în ordinea diatonică a cvintelor perfecte suitoare; este impusă astfel auzului o logică a cvintelor; de aceea alăturarea a două acorduri la interval de secundă mare urcătoare va da impresia ridicării bruște la două cvinte superioare; intervalul de secundă mare coboritoare va însemna o ușoară cădere la două cvinte inferioare; alăturarea la terță mare coboritoare va însemna o coborîre mai mare, de patru cvinte ș.a.m.d. În felul acesta vom avea tot timpul variate urcări și coborîri, niciodată violente, niciodată ascuțite sau exagerate prin alte mijloace muzicale. Nu sîntem departe de impresiile lăsate de înlănțuirile lui Gesualdo da Venosa, care continuă să apară insolite după atîta amar de vreme; se poate vorbi la Gesualdo de legături «disonante» între acorduri consonante.

Prezența în vocabular a acordurilor majore și minore, precum și a acelor major-minore este de natură a întări impresia de melancolie adîncă, dar și de seninătate mută, proprii lirismului eminescian.

În această Simfonie a curgerii line, o singură ruptură: trecerea de la partea I la partea a II-a. Nu este o ruptură conflictuală, ci un salt în timp, de la starea de visare și dibuire în memorie, înapoi, prin resuscitarea și reactualizarea copilăriei, o plonjare bruscă în alt timp, marcată de altfel, și de o puternică schimbare de tempo.

Este aceasta, pe de altă parte, o bruscă acumulare de energie din care vom putea scădea și rarefia mai departe, pe parcursul simfoniei.

În cele 48 de variațiuni ale ciaconei («Dintre sute de catarge») rarefierea atinge punctul cel mai de jos; pauzele erodează materia ciaconei; tema este redusă mai tîrziu la cîte un singur acord (de septimă) incluzînd în același timp majorul și minorul. Însă, în această rarefiere a muzicii și a emoției (poate o intensă impresie de rarefiere), există un iritant element de contrast: prezența mașinii de vînt și a glissandelor la timpani; acest persistent element naturist crează o a doua ruptură voită în blînda simfonie; este o întindere în timp și o articulare timbrală a rupturii pe care am semnalat-o în trecerea bruscă de la «Peste virfuri» la «Colinde, colinde».

În fine, ultima parte a simfoniei, «Glossa», a fost o surpriză și pentru autor; căci ceea ce pare acum o concluzie inexorabilă a survenit după ce mi s-a părut că lucrarea este terminată. Este partea cea mai complexă, dar ea cuprinde și cele mai puține sunete.

Se desfășoară aici în paralel trei planuri muzicale disjuncte. Mai întîi obsesivul text al glossei adus aici într-o cîntare quasi-vorbită sacadat pe un sunet grav, în felul «eternului sunet» tibetan; punerea în timp scurtează textul «Glossel», sugerînd totodată desfășurarea ei completă. Eminescu generează cîte o strofă din fiecare vers al primei strofe; compozitorul nu aduce textul complet, dar parcurge și el opt strofe; la fiecare intrare la prima strofă de la început, înaintînd mereu cu cîte un vers în plus; un element constitutiv al acestui plan muzical îl reprezintă pauzele: strofa cu un vers este urmată de o măsură de pauză, strofa cu două versuri este urmată de 2 măsuri de pauze ș.a.m.d. În ultima strofă («De te-ndeamnă, de

te cheamă, Tu rămi la toate rece») sunetul se pune în mișcare, urcînd treptat în crescendo, din semiton în semiton, pînă la intervalul de terță, suficient pentru ca acest accent puternic, plasat la secțiunea de aur a muzicii, să constituie punctul culminant al «Glossei» și, poate, al simfoniei.

Un al doilea strat muzical este sita periodică de acorduri majore și minore, distribuite la suflători și vibrafon; o reluare deci a vocabularului din partea I («Peste vîrfuri»), dar în același timp și o reexpoziție sublimată a părții a II-a, căci sita pune acum în joc numai acordurile majore selecționate în sistemul modal din «Colinde, colinde»; totul rarefiat, ca niște pete de culoare cînd sumbre, cînd luminoase.

În fine, al treilea strat muzical, de data aceasta o muzică liberă, comentînd cele două planuri muzicale severe descrise mai sus.

Cînd am comentat la o repetiție de cor partea vocală din «Dintre sute de catarge» (P. III), am spus că vechea romanță pe versuri de Eminescu este transfigurată aici, devenind ciaconă; dirijorul orchestrei, un cunoscător avizat al partituri, a fost foarte mirat și mi-a spus că nu s-a gîndit la asta nici un moment. Și totuși așa este.

Multă lume a fost nemulțumită de hibriditatea romanțelor compuse la început de secol pe versuri de Eminescu; o poezie genială, cu structură perfectă atît poetic cît și muzical, a fost încărcată pe o producție muzicală mediocră, în care afectul coboară la nivelul sentimentality-ului leșietice. Și totuși conviețuirea a avut loc, cu toată această «nepotrivire de caracter». Știm însă că timpul patinează lucrările omenesci, adăugîndu-le valoarea melancoliei; în viziunea mea, același lucru s-a întîmplat și cu romanța pe versuri de Eminescu; zîmbesc stînjinit ascultînd-o ca muzică, dar, în totalitatea ei, romanța veche cu Eminescu există, și atunci, nu pot să nu iau în seamă și muzica ei; este ca și vechile cărți postale ilustrate, ca și discurile vechi, ca și gazetele vechi, kitschuri indiscutabile care, intrînd cuminți în șorțulețul «ghilimetelor» din citațiuni, capătă o nouă viață. De aceea nu le-am ocolit; în privința aceasta am fost enescian; am dat friu liber imixtiunilor stilistice, lăsînd să pătrundă în ciaconă și aceste intonații de romanță și tot ce a însemnat ciacona de la Purcell și Bach pînă la Brahms și Șostakovič.

Ca și Enescu, am ocolit voluntarismul stilistic; pentru Enescu stilul este omul (sau muzica) atunci cînd nu se observă pe sine. Ceea ce s-a numit purism stilistic la un moment dat în ultimile decenii a fost o viziune în eprubetă a stilului, o comportare a artistului (artei) cu șervețelul curat, legat la gît, cu furculița în mîna stîngă și cu cuțitul în mîna dreaptă, trîgînd cu ochiul la vecinul de vis-à-vis. Lucrurile nu au stat niciodată așa în arta mare; unitatea stilistică este și o lucrare a timpului, este depărtarea care unifică, este victoria forțelor centripete unificatoare împotriva celor centrifugale care lasă vizibile diversele surse ale lucrării. Un purist sever ca Ion Barbu nu scapă nici el descompunerii în Mateiu Caragiale, parnasianism și [alte]; un purist ca Debussy mai lasă din cînd în cînd să transpară în filigran pe Massenet sau unele surse folclorice; să nu mai vorbim de Bach sau Beethoven...

În muzica secolului XX diversitatea de sursă este extraordinară; s-a impus o vedere lărgită asupra ideli de stil, ajungîndu-se la *suprastilism*, *astilism*, *polistilism*, ca atitudini deliberate în nevoia de lărgire a noțiunii de stil. Mi-e teamă că va trebui să ne mișcăm mult înainte pentru a ajunge apoi la vechea noțiune de stil.

Aceasta este tot ce îmi amintesc despre Simfonia a V-a, lucrare compusă acum aproape doi ani. Fac efortul de a uita, pentru a mă îmbolnăvi de alte proiecte muzicale.

G. CĂLINESCU

ȘI PERMANENȚELE CLASICULUI

VASILE NICOLESCU

O declamație savantă și inspirată

Anii care s-au scurs au întărit bronzul amintirii călinesciene, amintire întrupată și în editarea celor câteva secvențe de « dialoguri » din « Aproape de Elada ».

Urișul în ale scrisului se obișnuise, zimbînd, să accepte dialogul național săptămînal — radiofonic sau prin presă, dialogul (în care sigur avea un farmec în plus) din conferințele universitare sau publice.

Călinescu în fața oamenilor? De ce nu, dacă șansa te-a trecut printre privilegiați. Altminteri, din punctul lui de vedere, este sigur că o făcea cu plăcere, cu voluptate chiar, cu program. Noțiune abstractă, omul era pentru Călinescu o realitate desprinsă din geometria foarte reală a Frumosului. Și totuși o timiditate inexplicabilă îl făcea pe maestru să aibă mil de ciudățenii, de neajunsuri și stingăcii în fața publicului, a oamenilor. El, care a dat limbii române vorbite o inconfundabilă factură artistică, el, care făcea verbul să fluture deasupra întregului, care făcea ansamblul să poarte mișcarea lăuntrică a fiecărui gînd, el, care știa să facă ideile sensibile, era într-adevăr un mare timid. Dar și aceste note contribuiau la frumusețea cu totul particulară a discursurilor sale.

Cînd cineva va străbate și răzbate întreaga arie a acestor pagini sau înregistrări, va descoperi infinitele resurse de care dispunea și în domeniul oratoriei, fiind abia atunci în măsură să deruleze fantastice laturi noi ale personalității sale. Dar și numai din aceste câteva pîlpîiri din cartea cu care ne delectăm azi, i se poate construi o columnă, chiar dacă mai mică în proporții, prin urmare fără a depăși piscul celorlalte creații ale sale. Pentru a-l surprinde geniul și în dimensiunea oratoricală e nevoie de soare mediteranean, de lumină, de căldură, deși mi-l închipui sculptat pe o margine a mării, în plînd

dezlănțuire a stihiei neptuniene, înlănțuit și lovit de rafalele unei ploi sălbatece, furtu noase, cutremurate de vînt, rupte din mare. Departe de a-l împiedica să-și desfășoare demonstrația, toate aceste elemente potrivnice, fecunde totuși, sînt biruite, sînt dominate de înfățișarea și verbul său.

Desigur, șansa de a-l fi vizitat într-un timp de două-trei ori pe săptămînă, bucuria inestimabilă spiritual și moral de a-l fi văzut, privit, auzit, de a-l fi simțit gîndind, improvizînd idei, construind din ele scenarii, norocul de a fi fost martor la tot ceea ce presupunea zămislirea unei idei, lansarea ei, mimarea sau explozia ei la Călinescu, adaugă multe plusuri percepției mele actuale. Oricum însă, oratoria călinesciană, sau ceea ce s-ar putea numi așa, merită un capitol sau o carte aparte, tratînd cursul, sinuozitățile, legile și gradațiile unei retorici inexistente și neimaginabile de coloșii oratoriei antice, de maestrii care au făcut fraza să cînte și cuvîntul să zboare în imprezibilul unor construcții și gînduri pe cît de fermecătoare, pe atît de îndepărtate de epoca noastră, de soarele și orizonturile noastre.

Oratoria lui George Călinescu este o declamație savantă și inspirată în același timp, străbătută de mari efluvii emoționale, de autentice trăiri sufletești. Implicîndu-se spontan în meandrele unei problematice cu toate profunzimile și necunoscutele ei, el își organiza minuțios fluiditățile expresiei, potențînd marea năvalnică a discursului cu trimbe de culoare și strălucire, de prospețime și lumină incandescentă, cu tunete și tăceri neașteptate, printr-o economie a mișcărilor și gestului perfect calchiate pe fondul său de idei.

Rar, le-a fost dat studenților noștri de către Moira o voce, un timbru intelectual de proporții, înălțimea și inteligența călinesciană. Ne trezeam în plină dezlănțuire a energiilor vitale acumulate de generații, care-și găsiseră în el un profet, un sacerdot inepuizabil. Cel care-și încrustase în fiecare celulă a operei sale un vis, o atitudine, o concepție, o privire ascuțită în viitor, bineînțeles că le investea pe toate acestea cu o inegalabilă artă și în fiecare discurs, în fiecare prelegere sau conferință a sa.

George Călinescu este, neîndoind, un clasic al oratoriei moderne, un clasic al retoricii timpurilor noastre.

DUMITRU MICU

« Pedagogia » călinesciană

Puține dintre volumele semnate G. Călinescu sînt mai mici decît *Aproape de Elada*, și, totuși, nu încap discuție că această carte de buzunar revelă chintesența personalității călinesciene în aceeași măsură ca voluminoasele două tomuri intitulate *Glceava înțeleptului cu lumea*. De ce nu ca *Istoria literaturii române*, ca *Enigma Otiliei*, ca *Opera lui Mihai Eminescu*? Pentru că acestea sînt... « opere ». Sufletul autorului se comunică prin ele indirect, ca al pictorilor și al arhitecților. Ideea de « operă » o include pe aceea de construcție, de elaborare, iar pentru a construi este necesară urmarea unui plan, supunerea la reguli, acceptarea convenției. Oricît

de personală, «opera» se încadrează într-un gen, într-o specie, suportînd, cel puțin formal, modelările inerente. În monografia, în studiul, Călinescu e «critic», «istoric literar». În creația epică: «romancier». Chiar marile sale eseuri sînt eseuri literare, deci producții ale unui «specialist». În publicistică în schimb, și în o seamă de conferințe, Călinescu este doar Călinescu, fără apozitie. Nimic exterior nu frînează aici spontaneitatea inteligenței sale. Cine «știe să citească», în înțelesul dat acestei sintagme de Caragiale, îl citește, nu-l vorbă, pe Călinescu în toate scrierile sale. Pentru cititorul cu antenă specializată, *Enigma*... nu este «un roman», fie și de excepțională valoare. *Viața lui Mihai Eminescu* nu este «o» excelentă biografie, nici *Opera*... «o» monografie, fie și «cea mai». Cu atît mai puțin «o» istorie, fie și genială, a literaturii naționale, infoliul din 1941. Unice, incomparabile, nelinserabile, toate aceste scrieri — și celelalte opuri apărute sub aceeași semnătură, sînt: «Călinescu». Foarte multă lume le abordează, totuși, făcînd abstracție de natura specia la a spiritului celui ce le-a produs. Apreclîndu-le în funcție nu de pulsația intelectuală specifică, ci de normative abstracte. În funcție, cum ar zice Malorescu, de «condiția ideală» și «condiția materială» a speciei roman, a speciei monografie, a speciei tratat. Cu proza jurnalistică a lui Călinescu și cu unele dintre conferințele sale nu se poate proceda astfel. «Condiția» acestor producțiuni e tocmai emanciparea de orice «condiție». Ele exprimă opinii, convingeri, acțiuni, adică situații pentru care, prin definiție, nu poate exista repetar.

Asemenea «cronicilor mizantropului», reunite în *Gilceava*... și mai mult decît *Domina bona* sau *Universul poeziei*, textele editate sub titlul *Aproape de Elada* sînt dintre acelea ce nu pot fi date, în instituțiile de învățămînt, ca «bibliografie». Nu există disciplină sau temă în care aceste texte ar putea facilita însușirea materiei pentru vreun examen. Dacă vrea să le citească cineva, le citește pentru ele însele, pentru pura bucurie intelectuală pe care o procură. Răsplată imediată, în schimbul parcurgerii lor, nu se obține. Cele mai multe nici nu instruesc măcar; mai exact: «Instruiesc de lucruri esențiale», asemenea poeziei lui Barbu, și marelui Ilirism n genere. Iubitorii de clasificări le pot așeza doar la «diverse». Chiar amintirile eseuri, și altele, suportă, de bine, de rău, raportarea la obiecte de studiu precise. *Domina bona* la «Caragiale», *Poezia realelor* la «Malorescu»; la «universul poeziei» eseul intitulat astfel. Subiectele conferințelor din volumașul în cauză, intitulate *Oratoria și celebritatea*, *Prietenile noastre cîrțile*, *Discriminații*, *Civilizație și cultură*, *Zgomotul liniștii* — sau lăsate de autor fără titluri — la ce să le raportezi? Oricare ar fi chestiunea enunțată (sau neenunțată), conferențiarul n-o atacă din perspectiva unei anumite specialități. Nu vorbește ca istoric literar, ca filosof al culturii, ca sociolog, ca om politic. Vorbește doar în calitate de... Călinescu.

În aceasta și consistă întregul farmec. Călinescu nu își învață cititorii. Nu-l învață măcar cum să învețe. Nu le oferă «îndreptare». Finalitatea mărturisită a tuturor demersurilor sale, orale și scrise, este declanșarea în cititor sau auditor a resurturilor intelectuale proprii. Altfel spus: deșteptarea personalității. Călinescu nu scria și nu vorbea pentru a da cunoștințe (cine vrea, poate să și le procure singur, susține el), și nici pentru a-și impune opinia asupra unui autor sau a unei opere, pentru a constrînge publicul, prin argumente, să adopte poziția sa într-o problemă sau alta. Prin toate procedările, el urmărea incitarea spiritului, stîrnirea unei «muzici» a Ideilor. Scrișul călinescian se justifică prin puterea lui de a trezi *libido* intelectual, a însușii «nebulie» sublimă. Ca profesor, autorul *Principiilor de estetică* anunța, într-o lecție inaugurală, că ceea ce pretindea unui student în litere n era acumularea de cît mai multe cunoștințe, ci «aptitudinea de a descifra valorile literare».

Nimic mai aberant, în viziunea lui, decît «reducerea învățămîntului la memorarea citorva fascicule de curs». O asemenea practică implica «o coborîre vertigi-

noasă sub nivelul școlii secundare care, aceea în felul ei, insistă asupra spiritului ». Fără a se pronunța împotriva cursurilor redactate, Călinescu concepea cursul ca « o sugestie (. . .), o invitare la reflecție », ca « un caiet de instrucție intelectuală și un model ». În lectură vedea « numai un mijloc de stărnire a stării muzicale », a capacității de a vibra în contact cu ideile. Învățarea pasivă a dezavuat-o ca « amuse » « lectură fără spirit ». « A ști » nu e, pentru Călinescu, scop în sine. Competițiile pe acest criteriu le considera irelevante: « Se întâmplă deseori că un tânăr citește mai mult pe o latură decât profesorul său. Asta nu-i încă un indiciu de întrecere substanțială ». Esențial nu e faptul în sine al citirii, ci « bucuria de a citi ». E preferabil ca tânărul studios să citească bine un singur autor decât să traverseze indiferent ciți, fără ca din aceasta să rezulte un spor de conștiință. « Cine ar lăsa la examen pe un virtuos care a interpretat original și din memorie muzică de Bach sub cuvânt că nu poate face același lucru, fără note înainte, cu muzică de Lully sau Rameau, că prin urmare nu știe materia? » — se întreba profesorul, retoric, în aceeași lecție de deschidere, intitulată de editor *Universitate-universalitate*. Într-un cuvânt, « Universitatea e locul marilor tensiuni spirituale » și « facultatea de litere trebuie să mărească la toți intensitatea vieții spirituale, făcându-i capabili de a îmbrățișa eternul ». O « universitate » a încercat Călinescu să edifice și în paginile periodiceilor pe care le-a condus și la care a colaborat. « Predind », spre a vorbi astfel, în propria specialitate, acest profesor fără seamăn s-a străduit neîncetat, prin abstracția celor mai diferite probleme, să-și inițieze cititorii în universalitate.

Fără a-i dăscăli pe aceștia, Călinescu și-a asumat misiunea de a-l *forma*. De a-l forma nu propunându-le o *metodă*, ci insufindu-le un anume *spirit*. Spiritul năzuinței spre tot mai sus, al — cu un termen al său, titular — « ascensiunii ». Adevărat intelectual, în înțelegerea lui, nu e devoratorul de nenumărate cărți, ci acel cititor care « aude » în cărțile parcurse « arpegii », și este « invadat » de ele, care — în operele de ficțiune — « vede » lumea creată de scriitorii. « . . . Văd pe Cesar Birotteau al lui Balzac cumpărând alune spre a prepara uleiul cefalic, pentru creșterea părului. Îl văd pe Don Quijote mîncînd ghindă și făcînd elogiul vremurilor de aur, iar pe Sancho Panza, mai prevăzător, cumpărînd urdă și depozitînd-o în casca-lighienas a stăpînului său himeric (. . .) Văd pe Beatrice trecînd juvenilă pe Ponte Vecchio din Florența și pe Dante, cel cu nasul asemenea ciocului de acvilă, aplecîndu-se ca în fața unei icoane (. . .) ». Conferențînd pe o temă dată, banală, *Prietenile noastre cărțile*, Călinescu a expus în 1945 o concepție despre intelectual vrednică a fi (și, mai mult ca sigur, chiar este) adoptată de către tinerii cu vocație umanistă ca adevărat « program ». Ca permanent impuls, în termeni mai proprii. Cartea, susținea conferențiarul, este « un mijloc de intensificare a vieții », « de obiectivare, de spargere a granițelor experienței individuale și de asimilare a experiențelor colective în timp și spațiu ». A-l schimba destinația, a nu avea în vedere finalitatea recurgerii la ea, este a priva existența cărții de orice sens. Cartea nu e făcută spre a sta în raft și a fi admirată ca un bibelou, ci nici pentru a fi . . . înregistrată. Bibliograful și bibliologul incapabil să lase din « știința » lui, ce nu e, ca atare, decât o « cotorologie », neinteresat, cu alte cuvinte, de conținutul cărților « e ca blănarul care mîngîie lepurele nu din dragoste, ci ca să vadă cît e de moale blana și pentru care carnea nu are nici o valoare ». Străln de sufletul cărților este și savantul care în loc de a le citi, le « consultă ». « El — observă Călinescu — umblă la indice și e contrariat de cărțile care n-au astfel de apendice ». Dacă e lingvist, « îl interesează cuvintele, pe care le subliniază spre a le extrage pe fișe ». Comparatistul cercetează influențele. « Tematologul »: teme. « Specialistul » de acest tip « e ca medicul unui pension de fete. El examinează fetele pulmonar, punîndu-le să spună 33, 33, le privește în cerul gurii cu ajutorul unei cozi de lingură și al unei luminări, doar ochii acestor

fete, cristalinitatea glasului, suavitatea chipurilor, el nu le vede, sau le întrezărește, dar n-are timp să se oprească ». Seamănă spiritual, respectivul specialist, și cu dentistul, care « nu ne examinează decât dinții și este indiferent la farmecul elocuției noastre ». Spre distincție de toți acei ce « examinează » cartea, parțial (« numai la plămini, numai la dinți »), și, cu atât mai mult, de cei care citesc doar « ca să omoare timpul » (adesea fumînd totodată, încît cărțile parcurse de ei « put a tutun »), autenticul cititor caută în cărți sensuri. Dar pentru a capta sensul adînc al unei scrieri e necesar a cunoaște întreaga operă a autorului ei. « Nimeni nu-și face o idee despre tunătoarea Niagara punînd pușină apă din respectiva cataractă într-o sticlură ». Cine citește « o carte de aci și una de colo » procedează asemenea cuiva care ar lua « un deget de la unul, un femur de la altul » și ar asocia « un dinte cu o unghie ». Principiul ce decurge logic din asemenea observații este: a nu citi cărți, ci autori. Nici autorii nu pot fi însă înțeleși pe deplin fără cunoașterea literaturilor în care se integrează. « Dacă aș citi numai pe Dante, aș avea această impresie că m-aș sui într-o frumoasă navă cu pinzele desfăcute, ca să stau în ea două săptămîni, navă care, în loc să lunge pe Marea Mediterană, s-ar afla pe podeaua unei săli de muzeu ». Concluzia: a nu citi cărți; a nu citi autori; a citi literaturi ! Citirea de « cărți », fără alegeře, înseamnă autodidacticism. Autodidactul e omologul uman al « rumegătoarelor ». Așa cum acestea consumă cantități enorme de iarbă, el « înghite multă celuloză tipărită, dar se hrănește puțin, fiindcă nu știe să meargă de-a dreptul la sucuri ». A citi « literaturi » nu înseamnă a străbate tot ce s-a scris, literar, într-o anume limbă. Cititorul nelipsit de simțul valorilor știe să aleagă. El ia în posesie intelectuală doar « monumentele ». Acesta e sensul « pedagogiei » călinesciene. Pedagogia călinesciană e, potrivit chiar specificării întemeietorului, o « calilogie ». Însușirea ei se verifică prin capacitatea de a deosebi, în literatură, viabilul de caduc, a intui valoarea estetică. Prin, mai în general vorbind, sensibilitatea pentru etern.

Scrise și rostite în primii ani de după război, așadar în cursul unor ani de privațiuni, subnutriție, frig, întuneric, de continuă încordare, de elanuri aprinse și eforturi peste puteri pentru reconstruirea țării, conferințele reunite în *Aproape de Elada* au fost, pentru acei ce-au avut șansa de a le audia — sau măcar citi fragmentar în periodice — ca (păstrînd, firește, toate proporțiile) pentru ostași și pentru întregul neam românesc, în timpul primului război mondial, articolele și discursurile lui Iorga. Cu cită emoție așteptam, la Cluj, ca elev, în fiecare săptămînă, sosirea revistei *Lumea* ! Cu cită aviditate citeam și reciteam articolele lui Călinescu ! Bucuria procurată de o asemenea lectură compensa felurile neîmpliniri, multiplele insatisfacții. Experiențe anologice vor fi traversat, cu certitudine, numeroși alți adolescenți și cititori de toate vîrstele, din întreaga țară.

Pentru toți aceștia, publicarea integrală a unor texte ce i-au răscolit acum patru decenii prin crîmpelele tipărite atunci (și, alături de ele, a unor revelatoare însemnări de lectură) nu poate fi, natural, decît un prilej de jubilație. Nu din partea lor doar, ci a tuturor cititorilor, însă din a lor într-un chip special, întocmitorul noii cărți călinesciene, același cu alcătuitorul volumelor *Ulysse* și *Gilceava înțeleptului cu lumea*, istoricul literar Geo Șerban — precum și, bineînțeles, îngrijitorii colecției « Capricorn », supliment al *Revistei de istorie și teorie literară*, în al cărei cadru a apărut *Aproape de Elada* — merită, indiscutabil, o neprecupețită recunoștință.

Seninătatea ideilor

O cărtică de buzunar — suplimentul « Revistei de istorie și teorie literară » pe anul 1985, colecția Capricorn, coordonată de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, pune în discuție imaginea lui G. Călinescu, așa cum a fost ea consacrată în critica noastră. Volumul cuprinde ciornele unor conferințe ținute de autorul « Istoriei literaturii române. . . » între 1945 și 1948 și pagini din carnetele de lectură sau din însemnările premergătoare unor articole, descoperite de Geo Șerban în arhiva Călinescu. Editorul, devotat muncii de bibliotecă cu o strălucită fervoare, completează astfel seria materialelor neincluse în volume pe care a început-o cu *Ulysse* și a continuat-o cu cele două masive volume *Gilceava înțeleptului cu lumea*. Dar, de data aceasta, Geo Șerban ne propune nu numai lectura unor texte inedite, ci și o analiză originală a evoluției personalității scriitorului — incitantă prin curajul ei de a înfrunta (pre)judecata critică. Chiar dacă uneori asemenea încercări nu reușesc să răstoarne total așezarea lucrurilor, au meritul de a agita apele (liniștite la suprafață și turburi în adâncuri). Geo Șerban descifrează în procesul de maturizare a personalității lui G. Călinescu o mutație de accent temperamental și spiritual: de la romantismul juvenil, de la « idealismul frenetic » al începuturilor, de la reveriile ambițioase ale tinereții spre nostalgiile duratei, spre rigoare, spre « desgotizare », spre distanțarea de paseismul rousseauist, spre « regrecizare » (așa cum pledează în *Sensul clasicismului*), spre armonia solemnă a ideilor și echilibrul riguros, clasic. Această evoluție s-ar datora dobândirii pe traiectul vieții a unei seninătăți a gândirii, a unei înțelepciuni pe cât de productive și alerte pe atât de supuse unei logici superioare și unei detașări pasionale. E doar o problemă de vîrstă, cum insinuează G. Călinescu însuși în *Impostură*? « În adolescență eram foarte „trist”, / Un veșnic himerist, / Pășind sigilat de destin, ca un posibil nou Lamartine / Contemplînd ale soarelui funeralii / Cu profil de medalii. / Eram numai piele și os / Și mă credeam (cu mîndrie !) tuberculos. / (. . .) Acum sînt, dimpotrivă, afabil, / Rezervat, însă sociabil. / Deși port o togă, solemnă hlamidă, / Am totuși ținută timidă, / Și cînd vine spre mine de tineri un stol numeros, / Mă ridic în picioare sfios, / Și gonîndu-mi secreta visare / Răspund fără poze la flecare. / Azi am gravitatea celui care-a biruit, / Dar la suflet sînt îndoit, / Pierzînd vîlvătaia focoașel călduri, / Se-ngrămădesc în mine păduri. »

Deci, un G. Călinescu avînd la maturitate trăsăturile unei tipologii clasice. Este posibil?

Geo Șerban adoptă termenii de « clasic » și « clasicitate » într-o anumită accepție. A devenit un loc comun faptul că aceste noțiuni includ și ipostaze istorice și ipostaze tipologice de creatori. Călinescu însuși a ținut să se ocupe de substanța lor în cîteva analize pertinente: *Sensul clasicismului* și *Clasicism, romantism, baroc*. Clasicul reprezintă, pentru el, « arta monumentalității raționale », din care este

exclusă «din motive tehnice, ridiculul dimensiunilor reale». Clasicul este un «sănătos», romanticul un «maladiv»; clasicului îi lipsește simțul naturii, este un «civilizat», romanticul iubește natura copleșitoare, e un «barbar»; clasicul «notează categoriile existenței», romanticul descrie «insolitul, pitorescul» etc. Asocierea cu structurile istorice dominante într-o epocă, sau cu cele etnice se face cu ușurință, cu atât mai mult cu cât se constată lipsa purității tipologice. Clasicul «trăiește într-un prezent etern, e un eleat (s.m.), cunoaște o unică geografie abstractă elenică» (s.m.), romanticul «stă în perspectiva unui trecut indefinit, e un heraclitian» și tinjește după exotismul septentrional ori subtropical. Popoarele sînt mixturi caracterologice: spaniolii au educație clasică și temperament romantic, germanii, suflet romantic și aspirații clasice etc. Chiar și sub aspect individual tipologiile suferă mutații, căci «sîntem clasici la amiază și romantici la miezul nopții, sub lună, sau în vis».

În linia celor spuse de Călinescu, Geo Șerban observă schimbarea de temperament a criticului însuși de la tinerețe la maturitate și, asociind clasicismul cu spiritualitatea greacă, îl apropie pe G. Călinescu de Elada în acea perioadă a evoluției lui cînd proiectele fastuoase ale juvenilității încep să fie restructurate, iar cele noi să se îndrepte spre permanențele culturii, spre un echilibru al formelor și spre limpezimea aproape didactică a ideilor. Începînd încă din Renaștere, clasic devine tot ceea ce aparține spiritualității eline și latine antice. Observînd ținuta în «solemnă hlamidă» a lui G. Călinescu de la maturitate, Geo Șerban juxtapune nivelele de clasificare și ne aflăm deodată, surprinzător, în fața unei personalități discret modificate: un G. Călinescu depășindu-și subiectivitatea, simțul polemic, dedublarea, supunîndu-și dinamica ideilor unei rigori austere și ajungînd la obiectivitate, la o gândire unitară, supusă canoanelor, de o detașare sublimă și ușor emfatică. Este acesta un posibil G. Călinescu? Mărturisesc că îmi este greu să mă despart de acel G. Călinescu, fire baroc, sacrificînd uneori rigoarea de dragul fanteziei, absolut liber în spațiul spiritual și traversînd pe nesimțite imense lumi imaginative, de felul său fascinant de a se adapta ironic unei vîrste a culturii (histrionismul nu este decît o formă de conciliere între realitatea modernă și materia livrescă investită în ea, o formă de a se degaja prin joc de imensa povară culturală a umanității). Chiar dacă personal rămîn la ideea unui G. Călinescu — spirit baroc («barochistul, scrie criticul în *Clasicism, romantism, baroc*, e tipul artistului de «atelier», analizînd regulile și perfecționîndu-le, amplificîndu-le... Barochistul face pași spre romantism, întrucît are o percepție mai bogată și o curiozitate plastică mai mare. Delirul romantic însă nu-l încearcă, sau dacă se poate vorbi de delir, el suferă de un delir tehnic, de bombasticism și amplexitate.» trebuie să recunosc că ipoteza lui Geo Șerban este seducătoare, ca o fereastră deschisă spre un peisaj cunoscut, dar luminat altfel decît de obicei (cîți oameni, din pricina unor obligații profesionale nu-și văd spațiul intim decît în lumina zorilor sau în cea a amurgului, rămînînd deconcertați de arderea lui tonică la amiază sau de glaciale lui indiferență noaptea?).

Care sînt argumentele lui Geo Șerban? Mai întîi observă alunecarea treptată și semnificativă a lui G. Călinescu spre o gândire sistematică și sintetică, spre edificii monumentale, legate între ele printr-o nostalgie a unității, spre o concepție necondiționat geometrică și rațională asupra felului în care se îmbină artele în folosul unui om abstract, superior. Analiza se bazează pe câteva elemente într-adevăr de necontestat: trecerea de la cronică literară la ideea unei «Istorii a literaturii de la origini pînă în prezent», revenirea insistentă asupra exegezei eminesciene, cu noi perspective de cercetare (în abordarea marelui poet apare o subtilă corijare a traiectoriei datorată contactului cu filosofia germană romantică și modernă care l-a apropiat pe critic de imaginea Eladei). În teoriile lui Ioanide, mai apoi, personaj

în care autorul s-a proiectat fără tăgadă, Geo Șerban descifrează propensiunea călinesciană spre simplitatea austeră și calm-caldă a clasicității grecești. Și chiar în avatarurile «Istoriei literaturii...» ar dori să investigheze cum s-a îndreptat autorul ei dinspre vacarmul romantic spre caracterologia sugestivă, rigidă, specifică moralismului clasic francez. Aș adăuga la lista argumentelor și concepția despre roman a lui G. Călinescu, concepție afirmată polemic în epocă, în care metodologiei moderne, tulbură și informă, i se opun rigoarea și disciplina prozei tradiționale, deja canonicizată. Romanele merg și ele, într-adevăr, spre anumite sugestii de clasicitate tipologică, dar peste aceste sugestii se suprapun jocul formelor, al aluziilor livrești, bucuriile caricaturizării, ale îngroșării monstruoase a liniilor, tipice trăsături ale barocului.

A doua întrebare care se pune este aceea dacă textele adunate în volum sprijină ipoteza lui Geo Șerban. Cred că în linii mari da. Trebuie însă să ținem cont de caracterul lor de eboșă. Alertețea discursului nu comprimă adevărul universal al ideilor, sănătatea și seninătatea lor. G. Călinescu declară astfel a nu citi cărți, și nici autori, ci literaturi (tentația globalității fenomenelor este evidentă; nu vrea analiză, mai degrabă se simte chemat spre sinteză); i se pare apoi că intelectualul nu este niciodată inert, crează și atunci când doar asimilează cultura; respinge o lectură însoțită de imaginea autorului căci vrea să rămână în lumina nealterată a cărților (și totuși, a scormonit biografiile atîtor scriitori cărora le-a schițat portrete memorabile); nu se socotește, datorită literaturii, un singuratic, dimpotrivă are sentimentul că este mereu însoțit de eroii cărților citite. Atunci când vrea să sintetizeze ceea ce avem de învățat de la italieni, G. Călinescu este categoric: «Întîi, de a extirpa natura, de a acoperi drumurile cu lespezi eterne ca pe Via Appia, de a înlocui copacii cu coloane, de a renunța la pitorescul satului și a ridica basilice. De a face din Ion un Dante, capabil de a se închina în fața femeii procreatoare, văzută mai serafic. De a ridica printr-un studiu mai serios al Renașterii, izolarea omului, de a crede mai puțin în ființa primitivă și mai mult în artificie. Să lepădăm rousseauismul.»

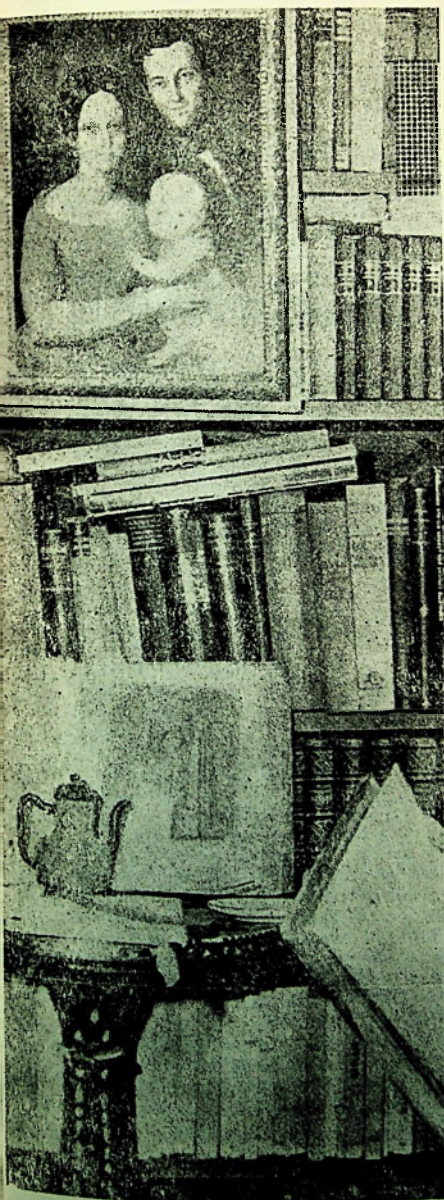
Era, deci, G. Călinescu «un clasic la amiază și un romantic la miezul nopții» sau era «un artist de atelier» ca un autentic creator baroc? E suficient să constatăm, cum face Geo Șerban, că marele critic avea ca repere absolute operele antichității în vederea unei sinteze a fumosului pentru a-l considera un *homo classicus*? Trebuie să luăm ad literam declarațiile criticului sau să fim mefienți cu ele și să le tratăm ca utopice proiecții ale sinelui? Clasicitatea nu este mai mult o aspirație decît o vocație? Nu se poate face o demonstrație exhaustivă în acest sens, fiecare personalitate avînd haloul său misterios și de aceea, deși ipoteza editorului și istoricului literar Geo Șerban este ispititoare, îmi permit să aduc în discuție una din contradicțiile călinesciene (nu puține la număr) care țin (oroare!) de omul G. Călinescu, mai exact de profesorul G. Călinescu. Este vorba, evident de o impresie personală, dar nu cred că sînt martori care să mă dezică.

Am avut șansa să asist la ultimele cursuri ale profesorului G. Călinescu, cele din 1964 despre Eminescu și Creangă. Din păcate memoria îmi este încărcată prea mult de accidente spectacolului, pe care îl lubea atît de mult scriitorul în calitate lui de om public. Amfiteatrul, plin pînă la refuz, geamuri sparte (pe care oratorul se oferea magnanim să le plătească), frazele întrerupte de risete și aplauze, senzația de sufocare printre trupuri încordate să asculte fiecare cuvînt, să înțeleagă fiecare aluzie și neizbutind să pătrundă esența frazelor din pricina «jocului de scenă», care le manipula gustul pentru frivolitatea spirituală mai mult decît era îngăduit. Complicitatea pe care vorbitorul se prefăcea a o instaura între el și public era evident un joc al superiorității. Cît de surprinzătoare poate fi, în lectură, pentru noi, auditoriul din 1964, textul conferinței din 1944 în care este alungată oratoria din Uni-

versitate (*Oratoria și cerebralitatea*, publicat acum în *Aproape de Elada*). Polemizînd reverențios cu Maiorescu, G. Călinescu crede că « un adevărat orator cade în mod necesar în retorică și (...) retorică nu-i altceva decît limbuție. » El apropie pe orator de actor în intenția de a crea « emoții și comoții publicului » prin artificii de frazare, « exhibiții mimice », intonație muzicală, ritmică, patetică, publicul însuși fiind neinteresat propriu-zis, de conținut, fiind de obicei, « distrat ». Cu cît auditoriul este mai avizat, mai specializat cu atît mijloacele oratoriei sînt mai ineficiente, căci el urmărește fondul comunicării și se vrea zgduit de adevărul argumentației și de laconismul comentariului. Din această perspectivă, criticul exclude din Universitate oratoria pentru că « aci plăcerea, de ordin cu totul interior, trebuie să rezulte din interes pentru idei ». Profesorul trebuie să-și prezinte *auster* teoriile renunțînd la orice « excrescență verbală », lăsîndu-și gîndirea liberă și curată în fața studenților care sînt interesați de conținutul expunerii: « Și cu toate că opinia ar putea fi contrară în materie de cursuri literare, tocmai aci se cere o dezgolire totală a gîndirii. Un public care pentru a înțelege analiza unui poet are nevoie de zgomote vocale și de acrobații este inapt pentru literatură. O lecție literară cu caracter critic se cuvine să fie așa de « tăcută », încît să dea impresia auditoriului că conferențiarul este numai un ecou al propriilor lor meditații. »

Este surprinzător să citești aceste rînduri după ce l-ai ascultat, l-ai văzut pe G. Călinescu în ipostaza de profesor. Nu știu cum îi socotea pe cei care îl ascultau în 1948, dar noi cei care îi alcătuiam auditoriul în 1964 erăm pentru el în mod evident un « public distrat », căci îi făcea plăcere evidentă fascinația pe care o exercita asupra noastră jocul de scenă, acea rafinată actorie care îi susținea ideile: gesturile largi, vocea suitoare și coborîtoare, ca în teatrul romantic, parantezele rostite ca niște apartouri în care oferea publicului detalii de viață literară pe care cei care îl însoțeau la catedră sau cei avizați din sală (profesori, asistenți) nu trebuiau, chipurile, să le afle. Foarte mulți oameni care nu l-au văzut sau nu l-au auzit vreodată, rid cînd ascultă înregistrarea unor poeme de G. Călinescu în lectura autorului. Este riscul asumat de scriitor, riscul de a stîrni zîmbete și a rămîne fixat în memoria auditoriului prin această fermecătoare asociere între idee și zîmbet. Aș spune că de la cursurile sale din 64 am rămas cu cîteva idei strălucitoare (nu despre Eminescu și nu despre Creangă, ci despre cum trebuie analizat un text literar) și cu un înalt respect pentru inteligența care știe să fie veselă, solară, fără nimic morocănos și sumbru în ea, ca o plăcere a spiritului, o descoperire a frunții, o bucurie a minții și a trupului. G. Călinescu și-a anulat anatema adresată « oratoriei universitare » prin propria sa excepție.

Aparținea G. Călinescu unei tipologii clasice, romantice sau baroce? Problema rămîne încă deschisă, fațetele unei personalități se refuză unei unice Interpretări.



VITALITATEA
LIVRESCULUI

BIBLIOTECA

OGLINDĂ A SPIRITULUI

« Mijlocul cel mai bun pentru a recrea
gîndirea cuiva este să-i reconstituim
biblioteca ».

MARQUERITE YOURCENAR

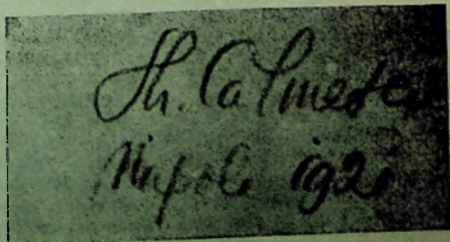
În suitele prospecțiunilor de sinteză, adăpostite cu regularitate în paginile revistei noastre, facem loc unui nou ciclu de contribuții.

După seria evocărilor-portrete sub emblema « București-oraș al prieteniei » (pe cale de a se încheia, la capătul a peste 100 de intervenții), paralel cu micro-monografiile « Reviste în orizont european » (cadru în care, în continuarea retrospectivelor realizate pînă acum — La Critica, Die Fabel, La Quinzaine Littéraire, Revista de Occidente —, urmează a actualiza în curînd drumul înscris de americana Poetry sau prodigioasa tradiție de la Nyugat), rezervăm spațiu, pe oarecare durată, explorării unor biblioteci personale rămase de la scriitori și oameni de cultură români, cu scopul de a ni-i apropia dintr-o perspectivă inedită.

Începem cu G. Călinescu, poate pentru că el însuși, ocupîndu-se cîndva de « Biblioteca lui Al. Odobescu », a justificat asemenea investigații menite să întregască profilul personalităților ilustre prin intermediul cărților de care s-au folosit. În deceniile din urmă, s-a ajuns la rezultate spectaculoase prin astfel de cercetări, dacă n-ar fi să amintim decît de cazul Stolnicului Cantacuzino. Lumini edificatoare au fost proiectate asupra lui Mihail Kogălniceanu datorită insistențelor studii privitoare la avatarurile bibliotecii sale (Dan Simonescu, Alex. Zub). Cu ani în urmă, regretatul critic Savin Bratu dezvăluia o neașteptată ipostază a lui Ibrăileanu, dînd la iveală notele sale marginale pe un exemplar descoperit întîmplător din Cuvinte potrivite. Dar majoritatea cărților pe care le-a avut mentorul « Vieții Românești » se găsesc integrate în fondurile Bibliotecii Universitare din Iași. Chiar numai un simplu catalog al lor va fi în măsură să ilustreze parametrii formării sale intelectuale, direcțiile lui de preocupări, anumite preferințe spirituale. Și bibliotecile altor intelectuali de vază din trecutul nostru au intrat, printr-un concurs sau altul de împrejurări, în fonduri publice: Timotei Cipariu la Blaj, Gh. Bariț la Cluj, Al. Xenopol la Arad. La B.C.S. din București există multe dintre cărțile ce au aparținut lui Titu Maiorescu, după cum biblioteca Institutului de Istorie « Nicolae Iorga » s-a constituit pe baza achizițiilor proprii fondatorului său. Muzeul Literaturii a intrat, deasemenea, în posesia a importante stocuri de cărți provenite de la un Lucian Blaga, Pompiliu Constantinescu și alții. La Bușteni, în casa memorială « Cezar Petrescu », se conservă rafturile cu cărți așa cum le-a constituit romancierul în vremea prolifei lui cariere de scriitor și publicist. Evident, la Mărtișor sînt păstrate cu mare grijă volume adunate în decursul vieții de Tudor Arghezi încă de pe cînd își căuta rosturi în Elveția. Cercetătorii Institutului de Istoria Artei au la îndemînă bibliotecă profesorului G. Oprescu. Pînă și Cosei Scriitorilor i-a revenit, testamentar, cît n-apucase să se ripească din averea de cărți, bine și meticulos alese de Ion Marin Sadoveanu. Primejdia dispersării, rătăcirii, înstrăinării este reală și o poate verifica oricine frecventează cît de cît anticariatele. Nu e mult de cînd se zăreau în vitrine volume cu semnătura autografă a lui Perpessicius, de pildă. Altădată erau exemplare dedicate lui Tudor Vianu. Habent sua fata libelli ! Biblioteca oricărui om de carte reprezentă în totalitatea sa o experiență organică, o diagramă a creșterilor și descreșterilor sale specifice de tensiune intelectuală, jalonează irepetabil o evoluție, marchează relații, posibile influențe, orientări definitorii pe o scară mai largă ce confirmă dialogul permanent întreținut de cultura noastră cu celelalte culturi ale lumii. Interesul stimulării acestui dialog, ostăzi mai imperios decît oricînd, ne îndeamnă să inițiem investigarea și radiografierea bibliotecilor ce ne vor fi accesibile pe parcurs. Avem în vedere prestigioase legate cărțurărești lăsate de cohorta atîtor străluciți înaintași de la Mihai Ralea, Al. Philippide, Ion Barbu, Ion Vinea, D. D. Roșca pînă la Vladimir Streinu, Sașa Pană, D. I. Suchianu și, desigur, destui încă. Fără a concura lucrările specialiștilor în materie de bibliologie sau biblioteconomie, ne vom mulțumi să întreținem printre cititori satisfacția de a verifica, o dată mai mult, vitalitatea livrescului.

Mai departe, cu G. Călinescu, în lumea cărților lui

Dincolo de strada Rahmaninov, aceeași din *Scrinul negru*, cu aceleași ieșiri înspre lacul Floreasca, năpădite de vegetație, — Ioniță Vornicul, Băneasa Ancuța, Stroe Postelnicul — pe drumul către centrul orașului, autobuzele opresc astăzi într-o stație avînd înscris pe tăblia indicatoare numele lui George Călinescu. Imediat, la dreapta, pe fosta stradă Vlădescu, se află locuința din urmă a scriitorului, devenită « casă memorială ». Vizitatorii au la dispoziție încăperile de lucru și pot să fie, de la distanță, dezamăgiți de dimensiunile lor minime. Însă, de cum trec pragul casei, ambianța păstrată intactă dezvăluie anvergura spiritual-stilistică, preocuparea cărturarului de a-și modela interiorul pe măsura aspirațiilor sale superioare. Nu importă decorativitatea în sine a obiectelor — tablouri, covoare, mobile de epocă, voluminoase opuri de la începuturile tiparului — poate că nici nu sunt pe pereți cei mai buni lser, ori Tonitza, ori Steriadi, valoarea lor este exponențială, raportată la personalitatea celui ce a ținut să le aibe în preajmă, după înclinațiile, preferințele și posibilitățile sale variabile. Oricare ar fi cota artistică a figurinelor chinezești colorate, din nișele anume practicate în arcada dintre camere, ele comunică afectiv, înfii de toate, ca martore ale atracției exercitate asupra creatorului lui Șun de misterioasa existență a Orientului. De pe un perete, din ramele portretului executat de Ciucurencu, aproape la proporțiile naturale, amfizionul continuă să vegheze tutelar armonia cadrului. Stă pe unul dintre fotoliile alăturate, într-o atitudine relaxată, nu fără a păstra în ținuta capului, în priviri, acea concentrare unică de energie gata să explodeze. Avertisment, desigur, împotriva pripitei posterității ce s-ar limita la un cult paralizat de inerție muzeală. Pînă să fulgere și să tune, pare totuși mulțumit de spectacolul pus la cale și, mai ales, de surprizele pe care știe bine că le va mai rezerva cui are să se încumete a descifra împrejurările cristalizării unei individualități atît de proteice.



Puțină cronologie

De jur împrejur, în rafturi pînă în tavan, sute de volume acumulate în timp se înșiruie, oarecum eteroclit văzute laolaltă, dar capabile, luate titlu cu titlu, să releve prețioase jaloane ale identității spiritului călinescian, analogii și semne premonitorii. Chestiuni firești, de tipul ce autori, *cînd* și *cum* au intrat în cîmpul atenției lui Călinescu, primesc nesperate răspunsuri, deși fondul de cărți păstrat actualmente în «casa memorială» reprezintă doar o parte a bibliotecii, diminuată pe vremea războiului, la Iași, sau în confuzia de după dispariția profesorului. Șansa face să se păstreze exemplare chiar din nucleul inițial, din epoca studenției, cînd avea obiceiul de a parafa orice achiziție prin semnătură și datare pe fila de gardă dinaintea copertii interioare. Iscălea Gh. Călinescu, încît și fără a pune data, de cite ori apare astfel marcat vreun tom, el poate fi inserat cu certitudine în cuprinsul primului lot. Ulterior se decide pentru semnătura cu simpla inițială G. Călinescu, iar cu trecerea anilor renunță treptat a-și mai nominaliza posesiunea cărților, în special dacă sînt la mijloc exemplare oarecum excepționale.

Cele mai vechi achiziții aparțin anului 1919. Bineînțeles, ediții școlare, accesibile mijloacelor tinărului în curs de a se familiariza cu cerințele facultății de filologie: un Horațiu în cunoscuta colecție «Hachette» (și astăzi prin anticariate) cu bogate note explicative în subsolul paginilor spre a ușura inițierea în expresia originalului; un Boileau în «Bibliothèque Larousse»; un Pascal (*Pensées*) și două volume de teatru Racine în «Flammarion». Mijeste acum și interesul pentru comentariul comparativist: dovadă, lucrarea unui Ernest Lichtenberg, profesor la Sorbona, *Le Faust de Goethe*, cu precizarea «essai de critique impersonnelle» (Paris, 1911). Din literatura română își îndreaptă curiozitatea, înainte de toate, spre teatrul lui Caragiale (ediția Minerva, 1918); așează alături *Apus de soare* al lui Delavrancea (Socec, 1912), *Patriarhalele* lui Șt. Olosif (1901) și un succes de dată mai nouă, *Patima roșie* de Mihail Sorbul.

Cu mult înainte de a se dedica el însuși magistraturii critice, G. Călinescu ia act de prestigiul maioreșcian. În 1920 își punea iscălitura pe ediția *Criticelor* de la «Minerva». Vine rîndul și prozei lui Caragiale: *Reminiscențe* și *Abu-Hasan* (volume separate, «Flacăra», 1915), *Nușele și povești* («Minerva», 1919). Din ediția «Socec» își completează suita Delavrancea cu *Viforul*, *Liniște*, *Trubadurul*, *Stăpînea odată*. Reținea prompt *Cadrilul* lui Rebreanu («Alcalay», 1919). Apare și interesul pentru traducerile autohtone din patrimoniul antichității: datele 1920, găsim *Iliada* în versiunea lui G. Murnu și un volum *Comedii de Plaut* (trad. Titu Dinu și Pompiliu Păltănea). O preocupare organică se profilează, mai departe, în direcția literaturii franceze. Edițiile «Flammarion» se înmulțesc rapid în raftul studentului Gh. Călinescu: Corneille, La Bruyère, Bossuet (*Discours sur l'histoire universelle*), Descartes, Montesquieu (*De l'esprit des lois*), Lesage (*Gil Blas*). În «Bibliothèque Larousse» reține cite două volume din teatrul lui Regnard și Beaumarchais. Teatrul lui Voltaire îl ia într-o ediție selectivă («La Renaissance du livre») și, pe altă filieră, proza filosofică *Zadig ou le destinée*. Descoperă în acest an, 1920, colecția «Nelson», cu formatul său portabil și copertile cartonate, alegîndu-și cu toptanul: Victor Hugo (*Les Châtiments*, *Notre Dame de Paris*), Chateaubriand (*Mémoires d'outre-tombe*), Alfred de Vigny (*Cinq-Mars*), Balzac (*Les Chouans*, *Le peau de chagrin*, *Le curé de Tours*, *Le colonel Chabert*), Alphonse Daudet (*Lettres de mon moulin*, *Contes du lundi* — dar și *Jack* în «Flammarion»), în fine, un Saint François de Sales (*Introduction à la vie dévote*). Separat, un Edmond de Goncourt (romanul *La fille Elisa*) sau selecții din opera poetică a lui Alfred de Vigny și André

Chénier. Se inițiază și în lirica mai nouă, sub semnul mișcării de la « Mercure de France », deocamdată prin Albert Samain (*Au Flanc du Vase* și *Le Chariot d'or*). Ghid îi era mica istorie a literaturii franceze redactată de Gustave Lanson (o ediție din 1909). De remarcat că, uneori, exegeza despre cite un autor precede procurarea operei lui; e cazul cu Jean Jaques Rousseau. Studiul profesorului danez Harald Höffding (*J.J.R. et sa philosophie*, « Felix Alcan », 1912) îl avea din 1920 pe cînd *Noua Heloisă* ori *Confesiunile* (2 vol., « Flammarion ») le va achiziționa numai în anul următor. Cîteva semne confirmă tentația ieșirii din perimetrul francez: un Calderon (*Judecătorul din Zalamea* — despre care susține o lucrare de seminar — și încă o piesă în traducerea lui Victor Tissot), un Dostoievski (*Eternul soț*, evident, în franțuzește), un Ibsen (*Rața sălbatecă*, versiune românească în « Biblioteca ideală », Adevărul) și Schopenhauer (*Aforisme asupra înțelepciunii în viață* tălmăcite de Titu Maiorescu, ed. V-a, Socec, 1912).

Substanțiale deschideri de perspectivă avea să aducă anul 1921. Curiozitatea studentului se diversifică: idila greacă a lui Longos *Daphnis și Chloe* (nu versiunea clasică a lui Amyot, ci aceea după manuscrisul « florentin » dată de norocosul Paul-Louis Courier) și *Faust*-ul goethean (prin intermediul lui Gérard de Nerval), Edgar Poe (*Povestirile extraordinare* făcute celebre de pana lui Baudelaire), Walt Whitman (trad. Léon Bazalgette, « Mercure de France », 1919) și Emile Verhaeren (*Les forces tumultueuses*). Concomitent, își consolidează sectorul francez: Fontenelle (*Entretiens sur la pluralité des mondes*), Rabelais, Ronsard, Malebranche (*Recherche sur la verité*), Voltaire (*Siècle de Louis XIV*), Diderot (*La Religieuse*, *Le neveu de Rameau*), Chateaubriand (*Le génie du christianisme*), Lamartine (*Premières méditations poétiques*); B. Constant (*Adolphe*), Madame de Staël (*Corinne ou l'Italie*), Flaubert (*Madame Bovary*), Baudelaire (*Les fleurs du mal*). În treacăt să notăm că, în același moment, este atestat contactul cu scrisul lui Macedonski, deocamdată proza: *Cartea de aur* (Buc., 1902). Dar marile descoperiri făcute acum de Călinescu țin de spiritualitatea Italiei. Atracția decisivă pentru cursurile lui Ramiro Ortiz se confirmă prin mulțimea cărților cărora le face loc dintr-o dată în rafturile proprii. Un îndemn concret venea chiar de la magistru, care în primăvara lui 1921, oferea studentului cu dedicație, drept mulțumire pentru concursul dat la sărbătorirea lui Dante, proaspătul roman al lui G. A. Borgese, *Rubé* (Milano, 1921). Un excelent prilej de aprovizionare personală urma să-l constituie iminenta călătorie din lunile vacanței de vară; volumele astfel obținute se păstrează cu indicația precisă a locului unde fusese efectuată cumpărarea. De la Neapole, Călinescu se întorcea cu: Petrarca (*Le rime*), Tasso (*La Gerusalemme liberata*), Benvenuto Cellini (*La vita di...*), Leopardi (*Prose*), Giuseppe Farini (*Odi*), Ugo Foscolo (*Tragedie e poesie*, *Ultime lettere di Jacobo Ortiz*) în vreme ce de la Roma lua în bagaje: Lorenzo de' Medici (*Poemi cu prefața de G. Papini*), Ariosto (*Orlando furioso*), Alessandro Tassoni (*La secchia rapita*) și Marsilio Ficino (*Sopra lo amore*), exemplar pe care nota cu exactitate și ziua: 28 august 1921, zi cînd se înzestra și cu Aristotel (*Il primo libro della metafisica*) în vederea cursurilor de filosofie audiate asiduă. Înaintea plecării spre casă abandona riguroasa supunere la programa de studiu, ca să tragă cu coada ochiului spre celebritățile zilei; din Neapoli, la 9 septembrie, se lăsa atras de D'Annunzio (*Canto novo*) și, în aceleași împrejurări, de romanul *Il fuoco*. Tot un roman îl captiva din Ardengo Soffici (*Ilemmonio Boreo*). Odată intrat în orbita de atracție a autorilor italieni, trebuia să-și caute o sursă de aprovizionare în țară. Recurge la serviciile « Librăriei românești » A.T. Alexandru-Galați, cum rezultă după ștampila aplicată pe un exemplar din Boccaccio (*La Fiammetta*).

Totuși, existau dificultăți, dovadă că în 1922 numărul cărților italienești scade simțitor; cel puțin nu s-au păstrat decît trei volume cu datarea autografă: Machia-

velli (*Le storie fiorentine*), Leopardi (*Lettere scelte*) și romanul de război al lui Alfredo Panzini (*La Madonna di Mamà*). Abia acum se întâlnește un Molière (*Théâtre complet*, 5 vol. în «Bibliothèque Hachette») — oare sub influența cursului ținut pasager de E. Lovinescu în locul titularului de catedră, Charles Drouhet? Crește și atenția pentru sintezele universitare autohtone: *Istoria literaturii române, epoca veche* de Sextil Pușcariu (Sibiu, 1920), *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor*, a lui Nicolae Iorga, pe lângă *Introducerea în studiul literaturii vechi* a conțestatului Alexe Procopovici. Dacă necesitățile didactice îl îndreptau pe Călinescu spre compendiumul de istorie a filosofiei germane alcătuit, nu de mult, de Emile Bréhier, surprinde curiozitatea lui de a-și apropia un sector oarecum mai special al științei (Gaston Moch: *Initiation aux théories d'Einstein*, Bibliothèque Larousse, 1922). Operativ procedează în materie de traduceri din literatura universală, obținând prompt cele *Trei comedii* ale clasicului danez Ludwig Holberg (versiune St. Bezdechi) sau *Laudale* liricului catalan modern Ioan Maragall (din spaniolă de Al. Popescu-Telega). E drept că ambele volume aveau de ce anume să-l cointerezeze, precedând doar cu puțin tipărirea traducerii lui Călinescu însuși (din Papini) în aceeași serie de la «Cultura Națională». Autorul român căruia se devotează integral, pare pentru intervalul 1922, Liviu Rebreanu, cu cele două volume ieșite deodată: *Răfuiala* și *Calvarul* (Alcalay, 1919). Ca de obicei, marca exemplarele personale prin semnătură și an, departe de a bănuî, atunci în 1922, că doar puțin peste un deceniu viitorul creator al *Răscolului* va găsi cu cale să-i trimită romanul omagial, ca unui notoriu confrate!

Deocamdată, să urmărim noile achiziții ale anului 1923. Cum era anul licenței în limba și literatura italiană, cărțile de acest profil vor prevala. Locul proeminent îl deține, desigur, *Storia della letteratura italiana* a lui Francesco de Sanctis (2 vol., Milano, Casa editrice «Sonzogno»). O altă sursă, un alt librar intermediar sau un criteriu selectiv evaluat în alegerea edițiilor îl pune în fața tipăriturilor elegante ale firmelor «Insel» din Leipzig, inițiativa colecției internaționale «Pandora». Sub această emblemă intră în biblioteca lui Călinescu mai multe volume: *Trionfi in vita e in morte di Madonna Laura* (Petrarca), *Vita di Dante* (Boccaccio), *Fioretti de San Francisco* (exemplar după care, de bună seamă, a selectat și transpus în românește fragmentele încredințate, nu peste multă vreme, revistei «Roma»). Pe filieră germană, de la o editură specializată («Langenscheidt», Berlin) își procură metodică lucrare a lui Gustavo Sacerdote, *Nel Bel Paese*, «manuale della lingua italiana parlata compilato ad uso degli stranieri». Îl obliga, se poate presupune, calitatea recentă de profesor începător, dar nu e exclus să se fi gândit și la preparativele cerute de iminenta sa mergere în Italia, ca bursier al Școlii Române de la Roma. Până una alta, își completa imaginea asupra lirismului francez, fie prin culegeri de autor (Charles d'Orléans), fie prin antologii de gen (*La chanson française du XV-e au XX-e siècle* în «Renaissance du livre»). Pentru variație, recurgea la *Metamorfозele* lui Ovidiu, în ediția școlară a lui Anghel Marinescu (Buc., 1922), pe paginile căreia au rămas probe ale unor tentative de traducere. Pregătindu-se să renunțe la postul de la Arhive și să se despartă, prin urmare, de protectorul său, Dimitrie Onciul, își procură mai vechiul volum al acestuia, *Din istoria României*.

Acribia arhivistică deprinsă de la istoricul bucureștean îi va fi fost de real folos în toată perioada stagiului italianesc. A avut nevoie, firește, de o etapă de acomodare. Pe măsură ce investigațiile documentare singurinoase au dat roade, Călinescu era în drept să se dedea hoinărellilor în vederea îmbogățirii stocului de cărți de acasă. Delicii îndimenticabile i-au lăsat raitele evocate ulterior prin dugheniile cu cărți și antichități din Piazza di Spagna ori de pe Via Babuino. Pe polițele din «casă memorială» se rînduiesc astăzi mulțime de volume cu indicația — «manu

propria» — Roma 1925, grupate sistematic. Două colecții, mai ales, i-au câștigat încrederea, una milaneză, alta torineză, fiecare în legătură distinctă, astfel că volumele se rînduiesc de la sine, după format și coperti specifice, alcătuind adevărate corpuri compacte. Pe cotoare defilează nume prestigioase: de la contemporanul și amicul lui Dante, Guido Cavalcanti sau Francesco Guicciardini, Angelo Ambrogini Poliziano, Bernardino Baldi la Giuseppe Parini, Vincenzo Monti, Giuseppe Giusti. Catalogul versificat *L'invito a Lesbia Cidonia* de Lorenzo Mascheroni la care trimite, tîrziu, cînd prezintă « Poeți din secolul XVIII » (« Jurnalul literar », nr. 4—5/1948) era de atunci inclus în biblioteca sa. Studiul din 1957 despre Goldoni este întocmit pe baza ediției în 4 volume (*Commedie scelte*) aduse de la Roma în 1925, în colecția milaneză. Colecția respectivă (« Classici italiani » sub direcția lui Ferdinand Martini) purta întipărită în josul cotorului și pe pagina interioară de gardă, o scară cu inscripția *costruire*. Avînd înaintea privirilor, de cîte ori consulta aceste cărți simbolica imagine, cine știe dacă G. Călinescu n-a intuit sensul ridicării spirituale pe trepte tot mai ambițioase, ce va face substanța eseuului *Ascensiune* (Gîndirea, mai 1928). Mai erau și alte colecții în vederile sale; de pildă, seria « Salani » de la Florența, tipărituri grațioase la proporții reduse, legate în alb și din care, în vecinătatea celor pomenite, se întîlnesc florilegii din Dante, Alfieri, Boccaccio, Manzoni. Un efect durabil a avut asupra lui Călinescu seria dirijată de Ugo Ojetti la editura « Trevi » din Milano: « Le piu belle pagine degli scrittori italiani scelte de scrittori viventi », din care persevera să obțină exemplare și după revenirea la București. Astfel, micul eseu *Un napoletan: Ferdinando Galiani* (« Vremea », 17 oct. 1943) are baza de pornire într-un volum al numitei colecții, ediție îngrijită de Francesco Flora, la 1927. Din aceeași colecție, va trage din raft pe florentinul Francesco Carletti (în ediția întocmită de Luigi Barzini, la 1926), ca să prezinte cititorilor « Contemporanului » (din 5 ian. 1962) ceva despre ținuturile exotice Goa, așa cum le văzuse aventurosul neguțător călătorind într-acolo la 1594. În « Le piu belle pagine. . . » G. Călinescu a consultat încă destui dintre autorii secolurilor XVI—XVII, un neconținut miraj pentru el, de la Giambattista Marino sau Lorenzo Magalotti la Giordano Bruno, Tomaso Campanella, Anton Francesco Doni, Giovanni Maria Cecchi, Fra Paolo Sarpi, în fine, mai recentii Giovanni Meli, Giandomenico Romagnosi sau Carlo Dossi. Ce avea seducător pentru el colecția era, la finele fiecărui volum, un copios capitol de « Notizie e aneddoti », de unde, mai mult ca sigur, sugestia preluată de viitorul director al « Jurnalului literar » din 1939 de a permanentiza în revistă o rubrică de curiozități anecdotice, în scopu delectării cu folos a cititorului, dar și pentru a-i stimula, totodată, simțul observației psihologice, gustul tipologiilor.

Creșterea bibliotecii lui G. Călinescu devine mai dificilă de urmărit după întoarcerea din Italia, întrucît rărește obiceiul datării exemplarelor. Ici, colo abia de se mai găsește cite-o indicație, uneori ciudat de meticuloasă, mergînd pînă la precizarea zilei; bunăoară, pe un Jean Richépin, *La chanson des Gueux*, (« Bibliothèque Charpentier », 1922, reluare a debutului de răsunset din 1876), semnează și adaugă: 18 I 1927. Tocmai începuse să colaboreze la « Viața literară » a lui Valerian și, sub impresia directă a lecturii, scrie despre poet articolul pentru numărul proximal revistei la distanță de numai patru zile. O grabă identică îl inspiră opusculul lui Barbusse, *Jésus*, apostilat în Ianuarie, ca să-l și comenteze la 5 februarie. Dintre clasici, îl vedem în 1927, reîntorcîndu-se la Montesquieu, o ediție a *Scrisorilor personale* cu popularele coperti verzi specifice colecției « La Renaissance du livre », familiară lui de ani de zile (avea încă din 1920, în serie pe Xavier de Maistre, *Oeuvres complètes*). Un important instrument de lucru dobîndea simultan: dicționarul german al lui Maximilian W. Schöff.

Lui Gh. Călinescu

Din partea celui „capabil chin”
de prietenie, o caldă și nelumească
îmbrățișare.

Ion Barbu

26 iunie 1930

Domnului G. Călinescu

critic de talent
pauflătar neegalat
scriitor de gen

cu profunde afecțiuni

(Căminul 1 Etna)

Pentru un critic, cum a fost G. Călinescu, mulți ani la rând angajat în cronică actualității literare, era firesc să primească, de la mai toți autorii vremii, cărți cu dedicații. Ele ar fi trebuit să ocupe un loc privilegiat în biblioteca sa. Din păcate, împrejurările au decis exact contrariul, încât abia dacă au supraviețuit câteva exemplare. Dar, chiar împuținate, rărite prea de tot, ele aduc intacte mărturii asupra autorității cistigate timpuriu printre scriitori. Încă în 1928, poetul Ion Pillat îi adresa cuvinte de prețuire pe întâia pagină a volumului *Limpezimi*. Surprinzătoare sînt elogiile cu care Ion Barbu îi oferea, în 1929, teza de doctorat în matematici și, un an după aceea, *Joc secund* — surprinzătoare pentru perioada respectivă, cînd scrisul călinescian, în formare, nu atinsese miraculoasa fascinație de la maturitate. Și totuși, incandescența verbului său devenise de neconfundat; dovadă, în 1931, Camil Petrescu îi va recunoaște (în dedicația pe volumul său *Transcendentalia*), înaintea percepției critice, incisivitatea polemică și puternica originalitate a expresiei. Colegială afecțiune probează dedicațiile de la Rebreanu, în 1933, pe *Rîscoala* și de la Arghezi pe întâia ediție definitivă a *Versurilor*, în 1936. Deosebit apare gestul lui Mircea Eliade de a-i dedica un exemplar al ediției Hasdeu (1937), grăitoare manifestare obiectivă a prețuirii datorate criticului dincolo de faptul că îi separau dispute publice și ireconciliabile divergențe de opinii. Nu-l uitau foștii confrăți de pe vremea studiilor la Roma, ca eruditul clasicist C. Balmuş sau Al. Busuioceanu, precum avea asigurată stima unor personalități de talia lui Al. Rosetti, Al. Philippide, K. H. Zambaccian, N. Cartoian. Un autograf tîrziu s-a păstrat de la Mihail Sadoveanu: pe *Anii de ucenicie* (1945); cînd altă generație se grăbea să-l asigure de întregul devotament, prin Geo Bogza (*Cîntece de revoltă, de dragoste și moarte*, 1945). Din cohorta scriitorilor postbelici, îl aflăm pe Geo Dumitrescu, autorul *Aventurilor lirice* din 1963. Singular, prin însăși luxurianța sa grafică asemeni unui blazon nobiliar, este autograful semnat împreună de Rafael Alberti și Maria Teresa León cu prilejul traducerilor proprii din lirica argheziană, omagiind în Călinescu fina interpretare dată valorilor spaniole.

All'amico G. Calinescu,
il migliore dei miei scolari
on tutto l'effetto e l'ardore
che merita.

Domnului G. Călinescu

cu semn de bună prietenie

București, 11 Nov. 1932

Lina Petrescu

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

1933 An.

Domnului

gh. Călinescu

pentru minter, pentru pando

si pentru insoflatarea crăciunului

pe

1893

gh. G. Călinescu

Ona giul editorului

Mircea Eliade

1937

K. H. ZAMBACCIAN

Domnului G. Călinescu.

Ona giul si multumire pentru

tot ce am savurat din scrierile

doile. Istoria literaturii române

ținându-se pentru mine un arhive

cu care nu retrag si încredințate

si mă învioriez - se accepta

cafe, sunteti prietenii veștii

deși nu ne cunoașteam direct.

si ocazia sunteti cele mai

durabile prietenii —

cu încredințare

1943/est. 17

PAGINI DE ARTA

Domnului G. Călinescu

cu drag

si spera în confirmarea adeveră.

lele mele simpatii literare.

17 sept. 1946

M. I. P. 195.

Domnului G. Călinescu.

cu încredințare, prietenii.

Mihail Sădăreanu

31. I. 195.

B.

ANUL DE UCENICIE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

De aici înainte, odată cu tendința de a-și stabiliza iscălitura la forma G. Călinescu, aproape nu mai găsește util să-și dateze cărțile. Exceptional, se mai ivesc prizărite câteva cu parafa anului 1930. Între acestea, *Jurnalul* elvețianului Amiel (cele două volume alese de Ed. Scherer, într-o ediție vieneză), un Th. Ribot, (*Les maladies de la volonté*, ed. din 1909), un expozeu asupra lui Taine (de V. Gitoud, din 1912) și *Crăișorul* lui Rebreanu. Probabil, ultima tipăritură, marcată cu anul intrării în posesia sa, va fi *Istoria literaturii românești contemporane* a lui N. Iorga, în 1934. Medita el însuși de zor la realizarea propriului proiect de istorie a literaturii și, contrariat de imixtiunea unor considerente extra-estetice în multe dintre aprecierile iorghiste, ducând la opacizarea judecăților critice, la falsificarea ierarhiilor valorice, nu se poate abține să nu reacționeze printr-o apostilă pe întâia filă: « carte patologică ».

În lipsa notificărilor exprese, totuși există mijloace de a localiza destule alte volume și de a aproxima cronologia raporturilor lui Călinescu cu unele opere, cu unii autori. Descoperirea în biblioteca sa a culegerii de tipul *Confucius et Mencius*

Jurnalul G. Călinescu
 în partea cititorilor săi
 ubi, în plus de o
 frecvență admirabilă

Geo Bogza

Mei 1945

« les quatre livres de philosophie morale et politique de la Chine », traduction par M. G. Pauthier) duce direct la sursa « mitului mongol » Șun. Exemplarul aparține ediției tipărite la Paris în 1858, dar putem cu destulă precizie să știm când intra în orizontul călinescan, datorită comentariului înserat în « Adevărul literar și artistic » de la 28 aprilie 1935. Deseori este suficientă însăși data de apariție indicată editorial. E cert că despre *Scrisorile către un tânăr poet* ale lui Rilke, criticul și-a format opinia avînd pe masa de lucru traducerea lui Bernard Grasset și Rainer Biemel (Paris, 1937). Mai tîrziu încă, făcea loc în bibliotecă, de exemplu, lui James Joyce. Referința fugară la *Ulysses* în *Istoria literaturii* din 1941 are un caracter accidental. Romanul și-l procura chiar în versiunea originală, însă ulterior, după toate semnele; în cel mai bun caz, concomitent cu *Dedalus*, aflat în raft în traducerea

Ludmillei Savitzky (Gallimard, 1943). La semnalările cuiva ori prin raite de unul singur, Călinescu, e evident, și-a păstrat intactă voluptatea de a scotoci, după cărți, magazinele de profil. Din anticariat, către 1950, lua un Lamartine: *Trois mois au pouvoir* (Paris, 1848). O ediție de la 1824 a *Memoriilor* temutului ministru de poliție Joseph Fouché, în două volume, poartă însemne de proprietate cu caractere slave; să fie o achiziție ocazională de călătoria pe ruta Kiev—Moscova—Leningrad? Oricum, exemplare din Dickens, iscălite de mina sa (*David Copperfield* și *The posthumous papers of the Pickwick Club*), proveneau din producția editurii moscovite în limbi străine (1949). Prin reflex sau ca un gest de fidelitate față de amintirile tinereții, revenea la colecția « Nelson », modernizată, spre a-și întregi capitolul Flaubert (*Trois contes*, ed. 1959).

Repede privire globală

În chipul cel mai natural, Călinescu exaltă adesea « bucuria lecturii », « plăcerile cărții », iar cu ocazia conferinței din 1945 pe tema dată « Prietenele noastre cărțile » nu întârzie să se catalogheze om *livresc* străin de superstițiile cărturarismului pedant, scutit de manii bibliofile și obsesii bibliografice. Considerațiile sale, de altminteri bizuite pe mai vechile premize din coloanele « Vieții literare » de la 1929 (*Cum se citește o carte*), coincid cu impresia globală produsă celui ce întârzie în preajma tomurilor care burdujesc pereții « casei memoriale ».

Experiența timpurie de bibliotecar, de cum intrase în facultate, s-a soldat cu deprinderea avantajelor cititului organizat. De aici predilecția, cum s-a văzut, pentru colecțiile concepute să furnizeze o perspectivă sistematică, pe literaturi, pe epoci. Destulă vreme, i-au lipsit posibilitățile operelor integrale, nici măcar în cazul autorilor preferați. S-a mulțumit, atunci, să-i colecteze treptat, fără să se formalizeze de inevitabilul amestec de tipărituri. Spațiul unui raft întreg aproape este ocupat de Balzac, într-un total amalgam de ediții: *Seraphita* ori *Le curé de village* în « Calman-Lévy » de la 1892—93, stau lângă exemplarele din « Nelson » amintite mai sus, ori de *Le père Goriot*, *Le cousin Pons*, *La cousine Bette* sub firma « Henri Beziat », dar în serii diferite, la 1936, completate și acestea cu reeditări de la începutul secolului, deplătate abia către 1963 prin serviciile de anticariat. Cea mai recentă ediție Balzac din raft se termina de tipărit în septembrie 1959: *La Rabouilleuse* (în « Classiques Garnier »), cu vizibile urme de lectură. Alături, exegeza balzaciană deopotrivă de distanțată în timp: studiul lui Ferdinand Brunetière (sub copertile colecției « Nelson », semnat, datat în 1921) și André Billy, *Vie de Balzac* (Flammarion, 2 vol., 1944).

Călinescu, interesat de substanța operei, n-are aerul să împărtășească obsesiile neobosiților vinători de ediții. Din somptuoasa serie Flaubert, zisă a « Centenarului », are un singur volum (*Voyage en Orient*), în « Conard » numai *Correspondența*, în vreme ce scrierile majore, romanele, le-a păstrat în sănătoasele ediții populare din anii studenției.

Cînd de-acum își la în bloc romanul proustian, îl lasă indiferent faptul că volumele fuseseră adunate cam la nimereală; primele, *Du côté de chez Swann*, aparțin unui tiraj din 1936, următoarele, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, erau din 1927 și 1932, *Le côté de Guermantes* din 1929 ș.a.m.d.

Foarte rar dubleză edițiile. Se întâmplă asta cu romanul lui Manzoni, din mărturisite afinități, ca pe lângă ediția pe două coloane, pe hirtie modestă, să mai întîlnim alt exemplar în legătură fină, cu un tipar impecabil. În împrejurări favorabile, își va îngădui să treacă de la edițiile selective la unele complete. Dar i-au trebuit ani pînă să ajungă la cele 6 voluminoase tomuri din *Mémoires d'outre-tombe*, impun-

Al gran escritor
George Calinescu,
ilustre comentarista
de la
literatura española,
respetuosamente

Рубль 16000

AL. PHILIPPIDE

Frank - Teresa - Hope

POEZII

31 Oct. 1961

Lui G. Calinescu
 pe ste mari năpăstii de tin
 cu uccăsi admirății
 și uccăsi brietm.

1063

A. Philipp

toare, spectaculoase, ca și cele 8 volume ale *Istoriei girondinilor* de Lamartine, ca și masivele *Les origines de la France contemporaine* ale lui Taine. În materie de masivitate, prioritatea revine indiscutabil operei lui Pierre Bayle: *Dictionnaire historique et critique*, 6 vol. in-folio, Rotterdam, 1715. E greu de manevrat, în schimb răspindește un parfum de epocă și dă, la palpare, senzația vechimii inalterabile.

Raritatea însăși produce amețeli numai luînd în mînă cîteva exemplare încărcate de prestigiul secolului: *La Historia d'Italia* a lui Guicciardini (Veneția 1X87) sau *Aetiopicum* lui Heliodor (text paralel greco-latin, 1596). Aceleași epoci îi aparține *Elucidario poetico*, « operă necesară a tutti studiosi di Poesia », culegerea Hermano Torrentino, traducera Oratio Toscanella (cu o prefață datată 24 dec. 1559, dar ieșit de sub teascuri în 1607), de fapt un dicționar geografico-istorico-mitologic, plin de referințe ce ne privesc, pe care cineva — oare Călinescu? — le-a evidențiat prin bare cu creion albastru: Dacia, Danubio, Eussino, Gete, Istria, Misia (Valachia), Tomo « città in Ponto-Tomi », « lui fu consinato Ovidio poeta ». Splendide letrine se răsfață mai pe fiecare pagină a florentinului Gio Battista Gelli, *La Circe*, zece dialoguri avîndu-l protagonist pe Ulysse (Veneția, 1609). O lucrare tălmăcită din germană este *L'origine del Danubio* (în dublă editare, Nürenberg — Bologna, 1685) de unde descoperim că editorul « Jurnalului literar » scotea, în 1939, mai toate vignetele folosite spre a da revistei o ținută distinsă. Trecînd în secolul XVIII, dăm peste prețioasa ediție princeps din J. J. Rousseau: *Discours sur l'origine et les fondaments de l'inegalité parmi les hommes* (Amsterdam, 1754). La numai patru ani de la moartea lui Young, apărea frumoasa ediție în franceză, a *Noștilor* (1769), pe care o contemplăm deodată cu tipărirea londoneză a tratatului lui Montesquieu, *De l'esprit des lois* (1787), 4 volume liliputane, aproape elseviriene, legate în piele, cu cotor aurit. Iată că, în strînsă familiaritate, putem consulta îndată opul lui Destutt de Tracy, *Commentaire sur l'esprit des lois de Montesquieu*, tipărit la Paris, 1819, după ce fusese interzis în Franța și circulase în traducere la Londra. Ochiul alunecă iarăși spre seducătoare tipărituri venețiene, opere de poeți ca Vincenzo de Filicaja sau Gabriello Chiabrera, dar nu e locul aici a întocmi inventarul bibliotecii călinesciene. E destul a constata că n-au fost destinate vitrinelor. S-a lucrat cu ele curent și, cu oarecare înțebdare, pot fi identificate pe rînd în citatele criticului. Unele au nutrit zestrea intelectuală a lui Hagienuş sau Suflețel ca să le orneze erudit disputele din *Scrinul negru*.

Cartea românească rară este slab reprezentată. Din puțina zestre, abia se detașează « stanțele epice » ale lui Aristia (*Prințul român*, Buc. 1843). Îl secondează, modest, Anton Pann (*Culegere de proverburile sau Povestea vorbeli*, București 1852—53), un George Cretzianu (*Melodii intime*, Buc. 1855), un Andrei Mureșanu (*Din poeziile lui...*, Brașov, 1862). Alte exemplare ies din anonimat prin faptul că sînt dedicate autograf lui Iacob Negruzzi, de către foști junimiști ca A. Lambrior sau N. Gane. Ediția *Operele* complete ale lui Alecsandri, de la 1875, fără a-l fi dedicată, aparținuse deasemeni lui Iacob Negruzzi, care o iscălește. Așa dar, în anumite momente, biblioteca lui G. Călinescu s-a îmbogățit prin aluviuni din fonduri anterior constituite. Un Ossian, de pildă, *Poésies galiques en vers français* (Paris, 1809) este stampilat cu parafa bibliotecii Constantin Negruzzi. Un studiu despre Carducci de Adolfo Albertozzi aparținuse lui Ortiz. O remarcabilă ediție Rabelais, apărută la Amsterdam în 1711, în două volume, a fost cîndva a lui Șerban Cioculescu. Din perimetrul literaturii spaniole l-au parvenit lucrări pe filiera Iorgu Iordan. Pentru poezia modernă se aprovizionează de la Ion Pillat, bunăoară eseul mai puțin frecventat al lui Jacques Rivière despre Rimbaud.

Subzistă, într-o prea meticuloasă trecere în revistă, primejdia unei ordonări pîndite de monotonie, cînd, de fapt, Imprevizibilul nu este niciodată mai la el acasă

decît aici. Cu o excepție, asemeni unei insule ; şirurile impecabile ale edițiilor din Goethe, Schiller, Lessing, Wieland, Heine, E. T. A. Hofmann şi ceilalți, aliniate umăr la umăr, 8—10—12 volume identice, solide, solidare în austeritatea cam protocolară a tiparului preponderent gotic. Nu-s vinovate de marțialitatea cu care înfruntă curgerea timpului, deşi unde se află au ajuns relativ recent. Mai noi sosite faţă de rest sînt şi multe dintre edițiile englezeşti : Shelley, Carlyle, G. K. Chesterton, Oscar Wilde. Beneficiază în felurite proporții de atu-urile rafinamentului tipografic, dar nici urmă de morgă. Întinse opere poetice ale marilor deschizători de drumuri, Wordsworth, Coleridge, Tennyson, strînse în cîte un volum de sute de pagini păstrează cea mai suplă respirație. Hîrtia biblie le face aproape imponderabile, flexibile, iar rotunjirea colțurilor (la edițiile « Cambridge ») seamănă cu voința eliminării celor din urmă asperități. Volumele sînt, efectiv, tandre, chemătoare. Bunul lor gust, discreția accesorilor artistice le garantează adeziunea spontană. Dau, în ultimă instanță, măsura unei înalte noțiuni, îndelung verificate, desore noblețea cititului şi despre competența cititorilor.

Devorator de cărți, cum s-a caracterizat de repetate ori, Călinescu le ştia găsi miezul, oricum s-ar fi înfățișat. În consecință, reflectarea absolut *democratică*, să spunem așa, a opțiunilor sale în conținutul bibliotecii. Nici o crispă simandicoasă, profesorală, nici un snobism intelectual, mai curînd inegalabila « voioșie » a spiritului gata să reprime rutina, restricțiile. Antenele lui, dotate cu disponibilitate nelimitată, nu se speriau de extreme, de la *Istoria lui Alexandru cel Mare Macedon* (Buc., 1920), tipografic mai mult decît sărăcăcioasă la poemele lui Edgar Poe traduse în proză de Mallarmé, în ediția parizană din 1889 cu ilustrațiile lui Edouard Manet, veritabilă bijuterie. Pe un raft, la înălțime, tronează imensul exemplar al monografiei lui Gundolf despre Goethe (Berlin, 1920), într-o lature, biografia lui Leopardi, destul de voluminoasă şi ea, de Karl Vossler (Heidelberg, 1930), ceva mai încolo romanțarea vieții lui Chateaubriand de André Maurois (Paris, 1938), fără să se incomodeze între ele. Trate impunătoare își aveau locul rezervat în apropierea mesei de lucru. De pildă, *Istoria literaturii franceze* Bédier — Hazard. Atît de aproape, pînă într-o zi G. Călinescu a băgat de seamă că şi literaturii noastre i-ar sta bine să posedă una la fel, de proporții şi cu un fast iconografic similar. S-a înhămat, în consecință, la o muncă titanică, pe ani de zile, acaparantă, absorbantă pînă la epuizare. Preocuparea îl obliga la firească încordare, din chingile căreia căuta să scape tot cu ajutorul cărților. Deşi, în scris, blama mania « jurnalelor » putea găsi în ele un refugiu temporar, dacă nu alte satisfacții, de vreme ce le colecționa : al fraților Goncourt în 10 volume, al lui Stendhal în 4 volume, al Katherinei Mansfield, în engleză şi în franceză. Pentru varietate şi divertisment n-avea decît să se deplaseze spre raftul unde ştia că pusese amintirile lui Sacha Guitry (*Si j'ai bonne mémoire*, Plon, 1935) sau, de ce nu, *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Beaulaincourt (1866—1870)*, ed. Maurice Parturier, Paris, 1936 — ori, mai sigur, acele *Souvenirs et indiscretions* lăsate de Jules Troubat, secretarul lui Sainte-Beuve. Ce ar fi fost să aibe şi G. Călinescu un secretar ? Minune !

Viața din cărți

Înghesuite unele într-altele, sub depunerile lente de praf, volumele îndeplinesc rolul actual de exponate, într-o inerție înșelătoare pentru vizitatorii « casei memoriale ». Nefolosite de ani de zile, puse « la păstrare », câte au supraviețuit diverselor ravagii, fidele locului, pecetluite nu totdeauna discret cu implacabile numere de inventar e soarta lor să aștepte, inofensive, ce li se va mai întâmpla. Dacă întâmplarea face să fie, iarăși, măcar răsfoite, contrazic aparenta indolență și, câteodată, tocmai cele mai umile scutură aerul fanat, devin elocvente.

Obosit e puțin spus despre exemplarul din *Ciocii vechi și noi*, prizărit într-un ungher al bibliotecii, o retipărire a « Minervei » la început de secol. Gata, gata să nu-i acorzi nicio atenție, dincolo de înregistrarea iscăliturii caligrafiate într-un colț, și a datării imediate, 1921. Când, deodată, un amănunt sare în ochi, peste o filă, două. Pe marginea prefeței semnate de N. Iorga, în dreptul paragrafului unde istoricul literar amintea de slujba lui Filimon la Arhivele Statului, o intervenție a lui Călinescu, un cuvânt doar: *collega*. Studentul, angajat deopotrivă să copieze trudnic documente îngălbenite de vreme, se vedea deodată egalul autorului studiat. În laconismul notației, răzbate intactă candoarea gestului eliberat de inhibiții, amestecul de surpriză și satisfacție, spontaneitatea acceptării similitudinii, ca pe o încurajare.

Un an mai târziu, în 1922, capătă în dar manualul francezului J. L. Barthelemy Cormon, *Le maître d'espagnol* (Lyon, 1810), cu dedicația din partea unui oarecare C. Dumitrescu: « lui Gheorghe Călinescu, vădită dovadă de « feroce egoism » ». Se poate deduce că donatorul fusese cumva supus la repetate insistențe și ceda exemplarul excedat de potopul învinuirilor. Formularea « feroce egoism » trădează stilul imperativ călănescian, eficient de timpuriu. La pagina 327 a volumului, mai este o inscripție: « Este libro es de Constantino, Iasi 1916 ». Să fie una și aceeași persoană cu semnatarul dedicației? Să fie un amic de familie, binecunoscut lui Călinescu din perioada refugiei în ieșean în vîltoarea primului război mondial? Ar rezulta posibilitatea unei dorințe cu adînci rădăcini, obsesive, de-a avea manualul în cauză. Presimțiri misterioase îl minau către un domeniu luat cu adevărat în stăpînire peste decenii! Nici cea mai orgolioasă închipuire nu-i prezicea lui Călinescu, în 1922, că-l vor aștepta lași celui de al doilea război — fie că va mai ști sau nu de episodul tinereții — să se scufunde în universul iberic pînă la identificare, pentru a da la lumină, în 1946, plinele de prospețime *Impresii asupra literaturii spaniole*.

Înepulzabil, savuros, imprevizibil, instructiv, deși inconstant, este dialogul angajat pe marginea cărților între Călinescu și autorii lor. Regula pe care și-o impusese era de a inspecta lecturile, de a le rezuma critic și de a extrage citatele ilustrative. Folosea, în acest scop, carnete de școală ori fol volante. O parte s-au păstrat în arhivă, încît e posibilă confruntarea cu volumele din bibliotecă. Rezultă două, trei tipuri de notații uzuale; cite un *nb* (nota bene), cite o bară de-a lungul cu creionul, spre a evidenția o frază, un paragraf și, foarte rar, incisive caracterizări, fulgurante, concise caracterizări. Marca discret și absolut strict ideea, argumentul, expri-marea, metafora, strofa ce-l incitau punctul propriu de vedere, apte să fie absorbite

în țesătura vreunei demonstrații personale. Semnele presărate de Călinescu pe pagini alcătuiesc repere cartografice orientative pentru oricine ar intenționa să-i reconstituie traseele intelectuale. În întâmpinarea unui asemenea travaliu migălos, se pot degaja, deocamdată, atât cât să răspundă curiozității momentane, mostre de ceea ce a incitat cândva spiritul călinescian.

Pe cele mai vechi cărți, datate de el din anii studenției, marcajele (adesea cu aceeași culoare de creion cu care iscălea exemplarele), probează o explicabilă preferință pentru preceptele memorabile. Sirguincios, detașa în Boileau versurile axiomatiche:

« Rien n'est beau que le vrai ; le vrai seul est aimable »

sau

« Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème »

sau

« Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,

Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux »

Regulilor artei asocia observațiile de ordin moral: « Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire ». Lângă ultimul vers din *Epistola V-a*, — « Je cherche mon bonheur autre part que chez moi », — risca stabilirea unei filiații: « Horațiu ».

Pentru delicii aforistice, găsea materie berechet în La Bruyère (« Il faut rire avant que d'être heureux, de peur de mourir sans avoir ri »), în Rivarol (« C'est un terrible avantage de n'avoir rien fait, mais il ne faut pas en abuser »).

Era de timpuriu atent la ce afirmau creatorii despre ei înșiși. În paginile *Primelor meditații poetice* (exemplar datat 1921), se oprea la declarația lui Lamartine din prefața de la 1849: « Sînt cel dintîi care a făcut să coboare poezia din Parnas și care a dăruit numitei muze, în locul lirei cu șapte corzi convenționale, fibrele înseși ale inimii omenеști, atinse, mișcate de nenumăratele zbateri ale sufletului și ale naturii ». Alte mărturii ale lui Lamartine, puse ca un avertisment în fruntea vastei lui fresce despre Girondini, interesau istoricul de mai tîrziu: « Noi nu căutăm decît adevărul și am roși să facem din istorie calomnia celor duși. . . Este o operă intermediară între istorie și memorii. Evenimentele ocupă, aici, mai puțin loc decît oamenii și idelle. Amănuntele intime abundă. Fizionomia caracterelor o dau detaliile; i grație lor se întipăresc ele în imaginație ». Afirmățiile concordă în destule priviņt cu metoda călinesciană de a învia trecutul.

Lectura cu creionul în mînă alimentează frecvent predispoziția criticului de a stabili relații, avînd permanent în vedere sistemul de vase comunicante al valorilor. Cutare pasaj din *Confesiunile* lui Rousseau îl determină să scrie imediat alături: « Eminescu ». În vreme ce parcurge *Le curé de village* al lui Balzac, în marginea frazei care subliniază expres dragostea eroului pentru mîca așezare unde păstorește, perseverența pusă ca s-o regenereze, Călinescu conchide: « Popa Tanda ». Și în *Le médecin de campagne* abundă notații de felul: « Inflamație patriotică », « popa e omul dracului », « teatralism ». *Legenda Secolelor* a lui Hugo constituia într-un rînd terenul adnotărilor sintetice, probabil cu gîndul la un studiu răma

nescriori pentru nevoile vreunei prelegeri: «colosalitate», «forța gigantică a naturii», «clocotirea forțelor naturii», «paradisiacul», «babelicul» («Soyez comme Babel, âpre, indignée, austère/Cette tour qui voudrait échapper à la terre»), «astronomie terifică», «perspective ilimitate», «plăcerile sanguinare» («Sultan Mourad»), «Infernalul». Unele însemnări sînt pe fișii de hîrtie, răspîndite între pagini asemeni unor mustăți. O «mustăță» este confecționată din ziar, permițînd încă să se deslușească din textul tipărit frînturi de comunicat: «convorbirea dintre N. S. Hrusciiov și... gașiei parlamentare». Ar fi un indiciu pentru a considera că G. Călinescu avusese îndemnul de a reveni asupra bardului romantic la începutul anilor '60.

Citeodată, recitirile la oarecare interval duc la declarate revizuirii de apreciere. Un exemplu îl oferă J. M. Guyau, din care găsim adnotată lucrarea *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* în ediția III-a (Paris, 1935). Chiar pe pagina introductivă, Călinescu specifică: «relu après 16 ans, ce livre me parait borné». În interior, rezervele curg: la pag. 35 se împiedică de vagul definiției date obiectului studiat; la pag. 42 se îngrijorează de anumită restrictivă distincție muncă-joc (Schiller), semnalînd pericolul de a încuraja produsele confecționate, «arta de afișe»; un accent excesiv pe factorul rațional din activitatea poezilor îi sugerează o corecție, «gîndesc esențial, nu discursiv», după cum ecuației simplificatoare versuri slabe — gîndire banală replică iritat: «asta duce la Sully Prudhomme».

Revizuirii de substanță s-au produs în atitudinea lui Călinescu față de Maiorescu. Îl avea în bibliotecă, am văzut, încă din 1920, pe cînd în amfiteatrele Universității acționa foarte viu spiritul său de mentor al generației lui Mihail Dragomirescu ori Rădulescu-Motru, audiați de tînărul eminent. De-abia angajat în arena scrisului, la 1927, întrebare de I. Valerian pe cine socotește cel mai mare critic, Călinescu opta categoric: «A fost Maiorescu. Punct». Ceea ce nu-l va împiedica, luînd iar în mînă vechea ediție a *Criticilor*, să-și descopere motive de reticență. Cel puțin studiul de la 1867, *O cercetare critică asupra poeziei române*, îl trezește valuri de reproșuri. Teoria maioresciană a justeței comparațiilor în poezie este categoric repudiată: «toată critica școlară de aici iese». Demonstrației analitice îi găsește îngustimi sufocante pentru inspirație, de unde întrebarea retorică: «decî conformată cu realitatea împotriva libertății?» Pune în discuție însăși obiectivitatea citatelor alese: «exemple prea evident rele». Cunoscutul afirmații a lui Maiorescu după care frumoasele arte, poezia ar echivala cu «repausul inteligenței», Călinescu răspunde apăsător: NU. Cu aceeași decizie, sprijinită pe experiența modernă a lirismului, este amendată viziunea maioresciană, riguros logică, asupra funcției cuvîntului în actul creației. Pe margini, replicile se succed: «cuvinte potrivite», «magia litanică a cuvintelor», «poezie = beția de cuvinte». Edificat din unghiul său de vedere, Călinescu dă folie studiului îndărăt și deasupra lungului titlu, mărturisește: «Uite, vezi, că nu trebuie să-mi placă l' Strălucită minte medlocră».

Incisivitatea lecturilor călinesciene se verifică în raport cu textele cele mai variate și autorii cei mai diferiți. Un polemism insinuant răzbate din semnele rămase pe

filele eseului lui Bergson, *Le rire* (Paris, 1936), ca să nu mai vorbim de Freud. Severitatea tratamentului aplicat la sfârșitul anului 1932 unui emul autohton al psihiatrului vienez (vezi *Eminescu examinat de un medic*) nu venea din senin. Există proba că citise cel puțin *La science des rêves*. Pe exemplarul din bibliotecă (ed. Felix Alcan, 1926), după multiple paragrafe marcate, la pag. 247 Călinescu adnotează caligrafic: « mentalitate teoretică simplificatoare ». Sub o formă anecdotică, va ridiculiza aplicațiile acestei mentalități în *Freudism* (Adev. lit. 31 dec. 1934). Ca să se edifice, își procura spre consultare uvrajuri ale discipolilor, de pildă Ch. Boudouin, *Psychoanalyse de l'art*. Era la mijloc nu numai fugă de orice poziție restrictiv-preconcepută, dar și o veșnică, infatigabilă curiozitate. Cum se înfățișează singur într-una dintre puținele « pagini de jurnal » (așternute și acestea într-o evidentă dispoziție parodică) voluptățile livrești îl conduceau pe spațiul câtorva ore, de la Proust și Gide la Gaster, la Wilde, îndărăt la *Jugements* ale lui Massis (există volumul în bibliotecă, apostilat, cu concluzia « naiv dogmatism catolic de față bătrână »), disputat între gindul de a reciti Claudel (« mă înspăimîntă monotonia lui ») și tentația *Vieții lui Isus* de Hegel. Relua fantezia într-un pseudo-jurnal din « Lumea » (10 martie 1946), alcătuind un scenariu fastidios-baroc, încărcat de savante trimeri la ediții rarissime și la autori familiari doar erudiților, pentru a sugera încărcătura intelectuală a unei zile. Petrecerea lui G. Călinescu printre cărți se consuma, de fapt, totdeauna, între două capitole ale unei singure scrieri, căreia a fost rob întreaga viață și i s-a devotat volum după volum pînă la constituirea monumentalei opere proprii. Un spațiu al bibliotecii îi este consacrat, îmbogățit de la an la an prin edițiile solicitate nerăbdător de mereu alte generații de pasionați ai verbului călinescian.

TUDOR ARGHEZI

antologic

66 POEME

OLGA ZAICIC

Sigiliul calității

Un nou volum de poezie românească, cuprinzând 66 de poeme argheziene, și-a început periplul în spațiul culturii poloneze. Cum poate fi tălmăcit în polonă cel mai refractar dintre toți marii poeți români translației într-o limbă slavă, cu un lexic și o sintaxă atât de diferite de a lui, originară? Ce artificii vor fi fost necesare pentru a putea da acestor tălmăciri o realitate poetică poloneză, mă întrebam, cât de mult «s-a pierdut», «trădat» sau — cum se face îndeobște — «cât s-a eludat» pentru a păstra coerența indispensabilă receptorului de cu totul altă formație intelectuală și spirituală? Lectura paralelă mi-a spulberat în mare măsură îndoielile.

Traducătorii, în majoritate ei înșiși poeți cu o consacrată experiență de atelier propriu, par să fi intuit posibilele capcane întinse de necunoașterea limbii române și au optat, cu rezultate benefice, pentru traducerea «fidelă». În majoritatea cazurilor ei se pliază originalului, ceea ce nu vrea să însemne că le lipsește invenția proprie, fără de care în locul expresiei poetice am avea în fața o juxtă. Prin această afirmație mă mulțumesc oare, în aprecierea calității acestor versiuni, la echivalarea strict semantică și renunț din capul locului la aceea cu adevărat poetică? Nicidecum. Orice tălmăcire dintr-un mare poet este pentru cel ce se încumetă la ea o căutare a absolutului sau o tentativă în sfera imposibilului. În cazul extraordinarei invenții verbale argheziene, care dă cuvintelor valențe neașteptate prin așezare și asociere, care extrage cuvinte din arhive și făurește expresii pentru uz propriu, întrucât la el și numai la el nu au nimic artificial, vama plătită de traducător este și nu poate fi decât un risc asumat cu demnă resemnare. Dincolo de acest prag, poezia lui Arghezi devine transmisibilă, prin urmare poate fi încorporată altei culturi, așadar și celei poloneze.

Rebeliunea iconoclastă, asociată cu fervoarea religioasă proprie unei bune părți a liricii argheziene, își păstrează în volumul de față imagistica aspră, abundentă, surprinzătoare, ritmul sacadat sau tonul confesiv în traducerea poemelor cu acest caracter, ca de pildă în *Psalmi* («Sînt vinovat că am rîvnit...»), tradus de Zygmunt Braude.

Frumoasa versiune a «Cîntării» («Pieśń»), aparținînd cunoscutei poete Anna Kamieńska, ne reține cu suflul misterios al aspirației divine și echivalează admirabil finalul: «Apropiată mie și totuși depărtată./Logodnică de-a pururi, soție niciodată», folosind pentru «logodnică», «narzeczona», termenul mult mai solemn de: «oblubienica», apt să înobileze caracterul sentențios al formulării.

Erosul arghezian, cu universul lui naturist, cu amestecul inimitabil de tandrețe bucolică și patimă virilă găsește un bun interpret în Edward Holda în poemele «Transfigurare» — «Przemienienie»; «Logodnă» — «Zareczyny»; «Mirele»: — «Pan Młody», «Mireasa» — «Panna Młoda». Tonul fals sfătos («Inscript 1»), glumeața pastilșă («François Villon»), căutarea neostenită și mereu înșelată a divinității («Mă uit la flori») sau vehemența denunțului («Într-un județ») beneficiază de arta elaborată, cu o aparență doar de spontaneitate, a poetului Tadeusz Nowak.

Pentru universul particular al «florilor de mucegai», au găsit echivalențe notabile mai mulți traducători. Scrise cu «unghile de la mîna stîngă», ele au și în polonă respirația sacadată, sunetul scrișnit, culoarea atroce. Traducerilor mai vechi, aparținînd unor poeți astăzi plecați în lumea umbrelor ca Leon Pasternak și Stanisław Ryszard Dobrowolski, li s-au adăogat cîteva recente, a căror prezență în sine și mai ales datorită calității traducerilor aduce un evident spor de autenticitate imaginii globale despre poezia lui Arghezi. (Mă refer la «Streche» — «Giez», traducătoare Danuta Bieńkowska, «Fătălău» — «Lalus», traducător Tadeusz Chruścielewski, «Morți» — «Umarli», traducător Zygmunt Braude, «Rada» traducere Zbigniew Stolarek.

Un merit deosebit în publicarea acestui volum îi revine scriitoarei Danuta Bieńkowska, care l-a inițiat și organizat apariția, a întocmit sumarul și a însoțit tălmăcirile — în conformitate cu tipicul colecției poloneze: *Biblioteka Poetów, Ex Libris*, cu o prefață și o postfață, și, nemulțumindu-se să vegheze asupra tălmăcirilor celorlalți, ne-a oferit chiar ea traducerea cîtorva poeme importante: «Testament», «Melancolie», «Niciodată toamna». Sumarul volumului vădește preocuparea de a cuprinde toate ciclurile și de a include poemele cele mai cunoscute. Exegetă experimentată a literaturii române, autoare a numeroase studii și prefețe și a unui amplu eseu de sinteză asupra literaturii române de la începuturi și pînă azi (apărut în volumul I al «Istoriei Literaturilor Europene», Varșovia P.W.N. 1977), Danuta Bieńkowska prezintă succint în prefață opera argheziană în ansamblul ei: poezie, proză, scrieri publicistice. Postfața, menită — în cazul acestei colecții «consacrată celor mai de seamă poeți polonezi și străini», să evoce poetul prezentat prin intermediul datelor biografice, l-a îngăduit scriitoarei poloneze un portret sugestiv pe fundalul epocii și al unui București antebelic plin de culoare, pe care l-a cunoscut direct.

Echivalențe prestigioase

Aproape concomitent cu apariția unui nou volum de versuri ale lui Tudor Arghezi în limba polonă, scriitoarei Danuta Bieńkowska i s-a decernat la Varșovia Premiul Consiliului Culturii din Polonia, pentru traducerea romanului *Galeria cu vișă sălbatică* de Constantin Ţoiu și pentru întreaga sa activitate de popularizare a literaturii române în țara prietenă. Volumul Arghezi, recent apărut în Polonia, urmează drumul unei tradiții deja stabilite în această cultură. Versuri de Arghezi publicase, încă din 1931, în antologia sa, *Teme românești*, eminentul poet polonez interbelic Emil Zegadłowicz. Apoi, în anul 1966, la editura P I W din Varșovia a apărut, sub îngrijirea poetului Stanisław Ryszard Dobrowolski, o culegere intitulată *Ex libris*. Din ambele volume, neobosită Danuta Bieńkowska — tot ea ! — a preluat pentru recentul tom o serie de reușite traduceri semnate de poeți prestigioși precum Emil Zagadłowicz, Jarosław Iwaszkiewicz, Leon Pasternak, Artur Międzyrzecki, Anna Kamieńska. Danuta Bieńkowska (care a făcut selecția textelor pentru actualul volum, semnând și introducerea, postfața, ca și un număr de traduceri) face parte din prima generație postbelică de scriitori polonezi care s-au dedicat tălmăcirii și difuzării literaturii române în țara lor. Aceștia sînt recrutați, în general, dintre refugiații care, în anul 1939, în momente extrem de grele pentru patria lor, au găsit refugiu și găzduire în România (numărul lor era de aproximativ 100.000, dintre care 60.000 erau militari — cf. Dinu C. Giurescu : *Histoire illustrée des Roumains*). Guvernul polonez în exil a funcționat peste trei luni de zile la noi. Din *Memoriile* Marthei Bibescu am putut afla că aviația poloneză intactă, numărînd 350 de avioane, s-a refugiat pe aeroporturile românești. Această atitudine binevoitoare a guvernului român față de Polonia a produs mari nemulțumiri la Berlin. E probabil ca asasinarea primului ministru Armand Călinescu de către legionari să fi fost și o măsură de represalii ordonată de Hitler. În România au funcționat în acel an școli cu limba de predare poloneză, iar tinerii polonezi și-au putut face studiile superioare la noi. Acesta este cazul Danutei Bieńkowska și al lui Zbigniew Szuperski, și, dacă nu mă înșel, al lui Adam Wajnsberg, azi cunoscuți traducători de literatură română. Tot în România a aflat găzduire și cunoscuta poetă Kazimiera Iłkiewiczówna (fostă secretară a mareșalului Piłsudski), care, după război, a dat frumoase tălmăciri din literatura noastră. Cea de a doua generație de traducători și româniști polonezi și-a făcut studiile în România în anii postbelici. Printre reprezentanții ei: Irena Harasimowicz, tălmăcitoare din ambele limbi, Henryk Misterski (care conduce un lectorat de limbă și literatură română la Universitatea din Poznań), Halina Mirska Lasota (autoarea primului, apărut în străinătate, — după cunoștințele noastre — *Dicționar al scriitorilor români*, de o excepțională precizie și claritate). O șansă în plus pentru intensificarea schimburilor culturale româno-poloneze a reprezentat activitatea lui Nicolae Mares, ca atașat cultural la Ambasada română din Varșovia. Urmînd în post unor personalități ca Lucian Blaga și Aron Cotruș (care au funcționat o vreme, între cele două războaie, ca atașati de presă la Varșovia), și-a format cu timpul o platformă culturală serioasă,

susținută de numeroase lucrări semnate de el: monografia *Polonia*, *Dictionarul polon-român* (elaborat împreună cu Anda Mareș), albume (*Polonia*, *Varșovia*, *Wyspiański*), numeroase volume de traduceri din poezia poloneză contemporană, îngrijiri de ediții, tălmăcirii din opera lui Stanisław Jerzy Lec etc. etc.

Ne face o deosebită plăcere să remarcăm că actuala ediție Argehi pare a marca un salt calitativ în difuzarea literaturii românești în Polonia. Volumul a apărut (la doi ani după unul dedicat lui Eminescu) la editura Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, într-o colecție de poezie universală și poloneză de o valoare și de o popularitate deosebită (tirajul, asigurat prin abonamente, a fost, în acest caz, de 10.330 de exemplare). Mai important ni se pare că, dacă la volumul de poezii ale lui Eminescu se puteau înregistra unele scăderi (mai cu seamă în tălmăcirea poemelor ample) avem aici de-a face cu o ediție ce tinde să atingă perfecțiunea. Traducerile sînt impecabile. Prezentările, la fel (o mică inexactitate, totuși: din căsătoria lui Tudor Argehi cu Paraschiva Burda s-au născut un băiat și o fată, nu două fete). Ne putem da seama de dificultățile pe care le prezintă tălmăcirea poeziilor unui orfevru al versului de talia lui Argehi. Cizelarea, concentrarea, perceperea nuanțelor, a subtilităților trebuie să atingă un maximum artistic. Acesta e atins totuși în marea majoritate a versurilor poloneze, poate cu două excepții. E vorba de finalul poeziei *Maica Scintila*: (« Maică tristă, maică suavă, / Ești bolnavă / De seninătate și slavă » este tradus prin « Matka wężła, od codziennej roboty, / Matko smutna, pósród młodej ochoty, / Jesteś chora ze starości i cnoty », adică « Maică plîndind, din pricina muncii zilnice / Maică tristă printre dorințe tinere / Ești bolnavă de bătrînețe și virtute ») și de acela al poemului *Dacică*: (Fragedul sunet, dulce, lin, / E-ntreg și nou ca la-nceput și plin / Urciorule de vi și de pămînt, / El ți-a dat glas. Eu îți voi da cuvînt) ») tălmăcit în poloneză prin: « ... Teraz jeszcze dzwoni / śpiew twego wnętrza; jak w narodzink chwili, / Gdy myśl w materię, wnikała, surowa, / On dał ci głós. A ja tchnę w ciebie słowo » adică « (Azi încă sună / Cîntecul interiorului tău; ca în clipa nașterii, / Cînd gîndul în materie aspru a pătruns, / El ți-a dat glas. Iar eu îți voi insufla cuvîntul) » — deși trebuie să recunoaștem că, în acest din urmă caz, și dificultățile învinse, și reușitele sînt mari. Transpunerile admirabile sînt însă covîrșitoare, cantitativ și calitativ. Să dăm tot doar două exemple, din nenumăratele care s-ar putea cita. Iată finalul poeziei *Niciodată toamna* (în tălmăcirea Danutei Bieńkowska: « Kto się wyplakąc chce, kto chce wyżalić, / Niech się wstuchnje w niepojęty zew / U stop topoli, co się jak żagiew pali, / Niechaj swój cień pogrzebie w cieniu drzew »... « Cine vrea să plîngă, cine să jelească / Vie să asculte-ndemnul nențeles, / Și cu ochii-n facla plopilor cerească / Să-și îngroape umbra-n umbra lor, în șes »... Și acela din *Flori de mucigai* (în versiunea poloneză a lui Leon Pasternak): « Było już ciemno. Deszcz zaczął na połach / I pazur ten tak mnie rozboleł, / Że ani zacisnąć dłoni z tej udręki / I zmusilem się do pisanja paznokciem lewej ręki »... « Era întuneric. Plouaia bătea departe, afară. / Și mă durea mîna ca o ghiară / Neputincioasă să se strîngă. / Și m-am silit să scriu cu unghiile de la mîna stîngă ».

Dacă despre volumul *Eminescu*, apărut în aceeași colecție, vorbeam ca despre o realizare notabilă, de aleasă ținută, în cazul de față trebuie să spunem că avem de-a face, probabil, cu cea mai bună culegere de poezie românească apărută vreodată, în traducere, peste hotare. Avem motive serioase să ne bucurăm. Fiindcă, după cum mai arătam cîndva, traducерile noastre trebuie să ne vorbească, reciproc, ca de la o mare cultură la o altă mare cultură. Primul semn al necunoașterii între popoare, cum remarcă un gînditor contemporan, este disprețul. Traducerile bune au un rol imens în depășirea acestui stadiu primar. Iar faptul că pătrundem astfel tocmai pe « piața » culturii poloneze (auzim că în aceeași colecție se află în pregătire traduceri din Ștefan Aug. Doinaș și Marin Sorescu; nu mai punem la socoteală reușitele din

colecția « Humanum est », editată la Cracovia) este de natură să ne bucure și mai mult. Pentru că — avem această convingere — Polonia este azi unul din pivoturile culturale ale Europei. Acolo se tălmăcesc și se valorifică în mod egal achizițiile cele mai importante din est și din vest, din sud și din nord. (Am nevoie, de pildă, să mă documentez în tema Cehov; în poloneză voi afla tot ce s-a scris mai important despre el în U.R.S.S. și în Statele Unite, în Scandinavia și în Italia. Primesc, de pildă, revista de istorie și teorie literară « Przegląd literacki »; în fiecare număr jumătate din spațiu este destinat, sintetic, unei probleme de mare actualitate din teoria literară, cu traduceri din toate textele importante apărute în lume etc.etc.) Nu mai trebuie, cred, să subliniez că acest popor este unul dintre cele câteva în lume care au o vocație universală. « Scandalul » polonez a început cu adevărat o dată cu împărțirea Poloniei, la sfârșitul secolului al XVIII-lea; încetînd de a mai fi o mare putere politică, Polonia a devenit încet-încet o mare putere culturală, cu excepțională pondere în ierarhiile universale. Dăduse înainte lumii pe marele Copernic. Acum îi va da pe Chopin, Mickiewicz, Walewski, Paderewski, Wieniawski, Sienkiewicz. . . Numai în ultimele șase decenii, să zicem, a dat umanității : în literatură — pe Reymont, S. I. Witkiewicz, Bruno Schultz, Gombrowicz, Janusz Korczak, Czesław Miłosz, Singer, Różewicz, Herbert, Mrozek, Jan Kott, Lem; în filosofie — pe Lukaszewicz, Kotarbiński, Tatarkiewicz, Ingarden, Malinowski; în muzică: pe Artur Rubinstein, Szymanowski, Lutosławski, Penderecki, Baird; în teatru — pe Grotowski, Szajna, Swinarski, Kantor; în film — pe Wajda, Kawalerowicz, Skolimowski, Polanski, Zanussi etc. etc. A intra profund în circuitul culturii poloneze înseamnă a intra, într-un fel, în circuitul culturii mondiale.

Ediția *Arghezi* apărută acum în Polonia ni se pare un mare eveniment literar, un nou pas important pentru mai dreapta noastră cunoaștere în lume.



CUBA

PERSONAJE
ȘI DESTINE
CREATOARE

Nu numai contemporanii lui mai tineri încercaseră fascinația acestui spirit, excepțional pe cât de reprezentativ pentru vitalitatea ascunsă a unui tărâm — chemat, prin el, la marea poezie. Dar se degajă perpetuu, din scrisul lui Lezama Lima, o fantastică bulimie intelectuală, o stranie putere de a peregrina universul, stînd totuși necurmat în punctul fix al unei geografii determinate. Despre Paris, bunăoară, unde nu călătorise vreodată, Lezama Lima părea să știe totul: putea vorbi, cu uimitoare detalii, despre orice măruntă boutique din Place des Vosges ori din alt colț istoric al mării capitale. El însuși evoca odată pielea magică despre care ni se povestesc minuni într-un roman de Balzac: « la ville aux cent mille romans » — cum o numea același mare precursor, Lezama o asuma ca un prodigiu reiterat, într-o memorie la înfinit extensibilă.

Memorie intens, generos creatoare, gata să înfrunte prăpastia deschisă a oricărui alt infern — al mitului, al istoriei îndepărtate, nu doar al exasperărilor moderne; memorie gata să ținăsească temerar, între Orfeu și Ulyse, punctul inițial al lanțului mimetic care e cultura: acel lanț neoprit care, sub pana lui Lezama, asociază semnificativ scribii milenari ai Egiptului și colegiul de traducători medievali ai lui Alfonso el Sabio. Mi-a plăcut să mă gîndesc la perspectivele acestei dilatări temporale, cînd pășeam, în Havana, prin spații tainic evocatoare, în patio-uri răcoroase care aduceau aminte de Andalusia; printre acele arhitecturi baroce, — formînd azi obiectul unei campanii internaționale de restaurare, sub egida UNESCO —, unde catedrala, fostă biserică iezuită, ca și alte palate și zidiri, proclamă, în formula lor, o robustețe fără de complexe. Nu doar pentru că unele clădiri, încă din Cinquecento, Castillo de Salvador de la Punta, bunăoară, au fost supervizate de specialiști italieni, un Giovan Battista Antonelli; dar căpîtnia aceasta generală, spre care aflua bogăția Antilelor, se vădea demnă de prestigii depășind localismul exotic.

Exotică desigur, dacă dăm termenului un înțeles grandios, experiența culturală a lui Lezama Lima propune tocmai un curaj al disparatului, o forță ce nu dă înapoi în fața confruntărilor oricît de neașteptate; din Thracia preistorică pînă la Picasso, vertijul unor asemenea pendulări ne inculcă o trainică încredere în capacitatea de imprevizibil a culturii. Îl avem într-o imagine inedită, pentru care mulțumim prietenului său de un devotament admirabil, José Rodríguez Feo, prezent și el în fotografie alături de criticul Retamar, avem favoarea de a-l arăta sub o înfățișare neprefăcută, astfel cum îi va fi înîlnit pe atîția din interlocutorii lui, la revista *Orígenes* ori după aceea, imperios atrași de această personalitate fără de comună măsură. I se spunea amical « El Gordo », iată-l în poză, gros și mare, parcă sufocat de propria lui masă; el care — simbolic amănunt —, scriind despre orfism ni-l făcea sezisant printr-o îndrăzneată reducere exotizantă: în oul orfic — îi cităm descripția —, « mic și vibrant ca un colibri, se agită Eros, cu aripi aurite prinse pe umeri, mișcător ca vârtejurile. . . »

Vârtejurile acestui elan imaginar, « cu inseparabilele lui axe metaforice », treceau prin generozitatea unui peisaj natural, prin luxurianța privilegiilor din insula lui natală. În acele privilegii privilegiate venise să-și întipărească și Hemingway, în ultimii lui ani, doriința de surprinzător și de vast. Aventura lui cubaneză, pe care o exemplificăm atît în imagini cît și în mărturie literară, de reportaj, convoacă, în aceeași vie mișcare, epica războiului și indicibila euforie a Tropicelor. Despre doi mari artiști ai modernității, Lezama scria, proiectînd contiguitatea lor de traiectorii în etern: îi apăreau ca « doi regi care și-ar depune jurămîntul, mergînd cu spatele unul la celălalt ». În cazul său și al lui Hemingway, pe care i-am reunit în proiecția acestor pagini, raportul e mai puțin simetric; de la un moment dat, însă, fidelitatea față de ei înșiși trece și prin mirificul insulei de care și-au legat visarea.

DAN HĂULICĂ

HEMINGWAY

Aventuri în timp de război și de pace

De vorbă cu Gregorio Fuentes, patronul iahtului „Pilar“

— Ce faci aici, băiete? — mă întrebă trecînd pe lîngă mine.

Am încetat să mai privesc cum se leagă iahtul și, fără să-i pot răspunde, mi-am zis în sinea mea, neîncrezător: « Moș Crăciun la vremea asta? »

Una din miinile lui mari mă mîngie pe cap, și sări-n iaht. L-am văzut cum își dă jos niște mocasini uriași și-i spune ceva unui bărbat mai în vîrstă care se mișca încolo și-ncoace punînd ordine pe bord.

Mi l-am închipuit atunci fără șapca de baseball pe cap, și fără cămașa pepit albastru cu alb și pantalonii tăiați la nivelul genunchilor. L-am văzut îmbrăcat într-un costum roșu, cu o căciulă de-aceeași culoare și niște cizme pînă la mijlocul pulpei. Tocmai îi puneam în spinarea-i lată un sac cu jucării cînd m-a luat prin surprindere cu o întrebare:

— De unde ești, băiete?

— Sînt din Camagüey, domnule.

— Aha — comentă el — acolo n-aveți mare, e departe.

— De-aia m-au adus aici. Acolo avem cai, asta da.

Păru că nu m-ascultă. Începu să-și monteze o undiță. N-am îndrăznit să spun nimic și pentru o clipă mi-a venit să rîd de felul lui special în care vorbea limba mea. Deodată zgomotul motorului însufleși peisajul. Ambarcațiunea se cutremură toată ca străbătută de-un fior. Lovind cu palma-i uriașă în acoperișul iahtului îmi spuse:

— Uneori e și el năraș. Ca un cal.

— Ce spuneți? — și-am ridicat vocea peste zgomotul motorului.

— Dacă nu simte friul călărețului ăluia, o ia razna — și spunînd asta arătă cu capul spre celălalt.

— O fi și nechezînd? — mi-am zis eu. M-am uitat la apa care înconjura iahtul de lemn negru, căuțînd parcă răspunsul. Nu departe, în față, ca o panglică lată, trecera albastrul închis al Golfstream-ului.

Iahtul începu să se depărteze de chei. Un grup compact de sardele sări în spuma groasă care se desprindea de pupă. Păreau nu pești ci niște spăduțe mici, cuțite de argint speriat.

— Ei, băiete — mă strigă bătrînul apropiindu-se de pupă. Avea un suris de motan blînd. Arătă spre mare și spuse cu glas puternic:

— E ca o minză, ce-i place să fie-nfruntată.

I-am văzut cum se-ndepărtează. S-au făcut un punct, pierdut în zare. Cei opt ani ai mei de-atunci au rămas cu numele iahtului adînc întipărit: Pilar.

— Cine e? I-am întrebat pe un copil, tot cam de-aceeași vîrstă cu mine, ce venea pe chei cu niște cîrlige de undiță-n mînă. Parc-ar fi Moș Crăciun, nu-i așa?

— Ce Moș Crăciun? — răspunse celălalt oarecum jignit de ignoranța mea. Este domnul Güey, cel care scrie. E prieten cu tata.

— Güey? — am repetat eu în fața sonorității numelui aceluia.

Copilul se uită la mine ca la o bîzdiganie și spuse cu mîndrie:

— Cum, nu-l cunoști? Vine mereu la Terraza.

Celălalt bătrîn și marea

După douăzeci și doi de ani vin la Cojîmar în căutarea celui alt bărbat ce se afla pe iaht în duminica aceea de mai a lui 1960, cînd l-am cunoscut pe Ernest Hemingway. Îl chema Gregorio Fuentes. Scriitorul însuși, în cronica sa *Fluviul Albastru*, într-un soi de close-up, l-a descris astfel:

Gregorio Fuentes este pilotul lui Pilar din 1938. A implinit 50 de ani în vara aceasta (1949), și-a venit din insula Lanzarote la vîrsta de patru ani. Ne-am cunoscut în Dry Tortuga în 1928; era pe-atunci patronul unei salupe pescărești; acolo ne-a prins o furtună cu un vînt puternic dinspre nord-est. Voiam să cumpărăm niște ceapă și-așa am ajuns pe bordul ambarcațiunii lui. N-a vrut să ne ia nici un ban și ne-a tratat cu rom. Țin minte că era ambarcațiunea cea mai curată pe care o văzusem vreodată. După ce au trecut atîția ani îmi dau seama că pentru el existau două lucruri fundamentale: pescuitul și salupa, pe care o ținea întotdeauna curată, vopsită și lăcuită.

Căpitanul Grigorini, cum îi mai spunea Hemingway, tocmai a sosit la Terraza. Soarele din Cojîmar e ca o portocală de lumină ce se pierde-n zare pe cerul înserat. Intră în restaurant pe ușa laterală, așa cum intră prietenul lui, și zice-n treacăt:

— Pe vremea aceea, barul era puțin mai în față. Îi plăcea să se așeze la masa din colț, în fund. În dreapta avea marea. Prefera locul acela pentru că de-acolo putea vedea cum se leagănă Pilar în așteptare de noi călătorii.

— Și-atunci?

— Atunci își comanda băutura lui preferată: gin, apă tonică, lămîie și un pic de *angostura*. Zahăr nu, niciodată. Cu paharul în mînă mergea dintr-o parte-ntr-alta. Terraza se umplea încet-încet de pescari și el se-ncingea la taifas cu ei. Obişnuiau să-și agațe peștii pe care-i prinseseră la umbra unui *jagüey* care era aici, aproape. Toți erau prieteni cu el. De multe ori mîncarea se răcea pe masă și el nu se mai satura de vorbă. Cînd nevastă-sa îl striga zicea că să-l mai lase, căci vorbind cu ei i se părea că e-n larg și pescuiește.

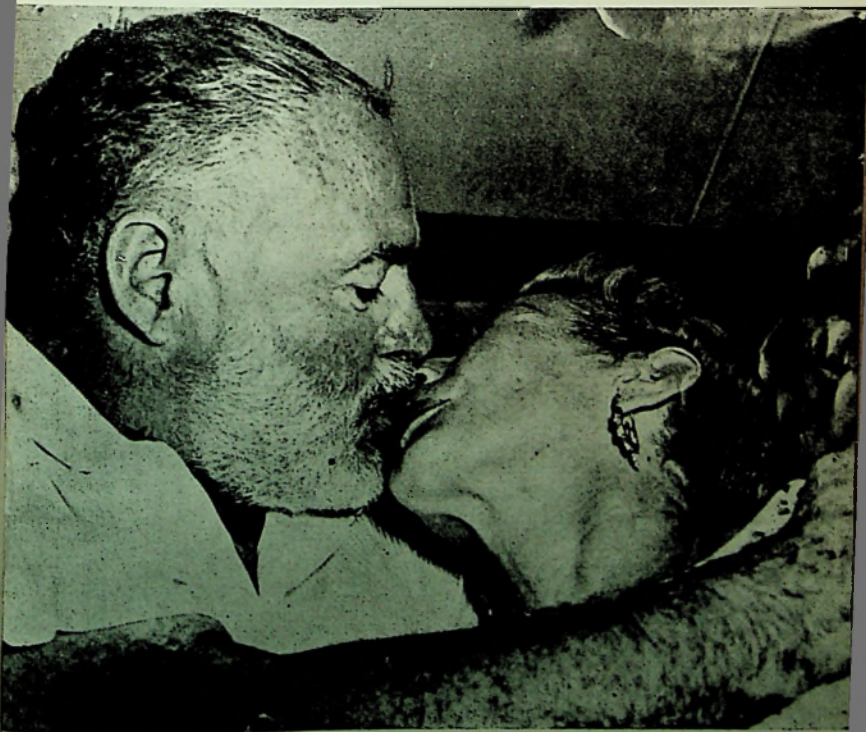
Cînd întreb dacă Pilar era un vas marinăresc, răspunsul vechiului său patron vine fără-ntrîziere:

— Marinăresc fără doar și poate. Avea 42 de picioare lungime și 12 lățime. Două motoare. O viteză de opt-nouă noduri. Ne-a fost tovarăș la bine și la rău, înainte și după război.

— Odată mergeam spre Miami, și pe drum s-a pornit o furtună. Am cîrmit cît am putut de bine ca să venim de hac mării și-am văzut cum un vas mult mai mare decît al nostru, care trecu pe lîngă noi, cu greu făcea față situației.

Somn ușor, iubito,
Somn ușor, ușor
știindu-mă mulțumit.

(Fragment dintr-un poem scris de Hemingway lui Miss Mary în
Hotel Ritz, camera 86, la 26 nov. 1949).







Ernest Hemingway cu Fidel Castro

◀ În Uganda, 1951.

Au ajuns la țarm înaintea noastră, iar când soția lui Hemingway, care aștepta pe chei, a întrebat dacă ne-au văzut, căpitanul vasului răspunde: «Pilar vine fără nici o problemă. Peste puțină vreme va fi aici. Părea un fluture în furtună!»

Friendless nu era doar un motan

E anul 1942. Se luptă împotriva fascismului și Ernest Hemingway nu va rămîne departe de noua bătlăie. Adulmecă din nou mirosul de pulbere pe care l-a cunoscut la 18 ani. Corpul lui a simțit impactul a 237 de schije austriece în vreme ce încerca să salveze un rănit. La genunchiul sfîrtecat are pusă o bucată de platină. Amintirea Spaniei pe care o va purta pentru totdeauna în inima-i neîncrezătoare începe să-l muște din nou.

O idee îi dă tircoale și nu pregetă mult ca să treacă la fapte. Propune ambasadei țării lui în Cuba să-i permită să-și doteze ambarcațiunea — pe Pilar — cu piese de artilerie și să se dedice detectării de submarine naziste. Insistă și reușește. Deocamdată face, în felul său, ceea ce poate.

Cel care va căuta printre numeroasele hîrtii din casa-muzeu a scriitorului va putea găsi un document semnificativ datat 18 mai 1943 și purtînd semnătura colonelului U. S. Marine Corps, Atașat Naval al Statelor Unite la Havana, Hayne E. Boyden.

Cui poate fi interesat

Dedicîndu-se pescuitului de specimene pentru Muzeul de Istorie Naturală, domnul Ernest Hemingway, pe iahtul său Pilar, efectuează anumite experimente cu aparate de radio. Acest Atașat Naval (în spaniolă și subliniat) este la curent cu aceste experimente; se adeverește că totul este în ordine (în spaniolă și subliniate) și că ele nu sînt subversive sub nici o formă.

Așezat pe scaunul preferat al lui Hemingway de la Terraza, Gregorio continuă: — Într-o seară mă aflam la Clubul Marinarilor și mă cheamă cineva la telefon. «la un taxi și vino degrabă la Floridita.» Era Hemingway. Cînd am ajuns erau cu el cîțiva din cei care mai apoi au constituit echipajul lui Pilar. M-a luat de-o parte și mi-a dat instrucțiuni. În vreme ce vorbea se uita insistent spre o masă unde se aflau mai multe persoane. Referindu-se la una dintre ele, comentă cu glas scăzut: «Tipul ăla e-un spion german. Să nu te bagi.» S-a ridicat în picioare, s-a dus la masa unde era tipul și în limba lui i-a spus ceea ce avea de spus. Celălalt a comis greșeala să-l înfrunte. Dreapta lui Hemingway, trimisă direct în barbă, îl făcu să se rostogolească pe jos și să rupă o masă. A rămas în nesimțire. Hemingway s-a ntors la locul lui ca și cînd nimic nu s-ar fi întîmplat, l-a chemat pe unul din chelneri și i-a spus să-l stropească pe celălalt cu apă rece pe față. Indicația a fost îndeplinită cu oarecare nervozitate. N-a fost chemată poliția. Cînd neamțul și-a venit în fire Papa s-a dus din nou la el și l-a întrebat dacă vrea să continue duelul. Celălalt n-a acceptat. Cîteva luni mai tîrziu am aflat că într-adevăr omul era un spion nazist. L-au ridicat din casa unui concetățean de-al lui, chiar aici, lîngă Cojimar, aproape de *tiburónera*. După aceea ne-am dus să facem războiul nostru.

— Papa era bucuros. Vesel. Fiecare dintre noi trebuia să aibă un nume de război. Lui îi spuneam Papa pentru că era cel mai în vîrstă. Pe mine m-au poreclit Grigorini. În echipaj mai erau cîțiva basci și doi americani. Am lăsat să ne crească percluni. Cred că el a vorbit ceva despre asta în *Islands in the Stream*. Era o plăcere să-l ai ca tovarăși pe băieții aceia. Ne-am potrivit de la bun început, și înainte de-a porni operațiunile am făcut, vreme de cîteva luni, antrenamente

pe mare. Puneam o marionetă pe care am botezat-o Hitler la o oarecare distanță și trăgeam în ea cu mitraliere, puști și pistoale. Papa era un țintaș de mare clasă. Era în stare să spargă o sticlă în aer cu revolverul. Și la fel dacă trăgea cu pușca sau cu mitraliera.

— Intram în port doar în Cayo Confitos și Cayo Verde, locuri unde făceam aprovizionarea cu alimente. Acolo cumpăram de toate, pînă și porci. Aveam mitraliere Thompson și fiecare membru al echipajului, în caz de luptă, avea lîngă el douăsprezece grenade. Echipamentul radio ne folosea ca să dăm coordonatele locului dacă vedeam vreun submarin.

— Strategia de urmat în caz că eram abordați de către echipajul vreunui din submarinele care ar fi voit alimente sau combustibil era de-a dreptul sinucigașă, dar eram gata la orice. Fiecare membru al echipajului arunca de-aproape grenadele lui, iar dacă avea vreme trăgea cu tot ce putea. N-a trebuit să punem în aplicare niciodată un asemenea plan, în schimb am detectat un submarin care a fost apoi scufundat de aviație aproape de coastele Statelor Unite.

— Am străbătut întreaga coastă de nord a Cubei. Mergeam pînă la Florida, controlam toată coasta pînă la Cabo Hatteras iar de-acolo ne-ndreptam din nou spre coasta de nord a Cubei. Asta o facem într-o săptămînă sau două. Niciodată furtuna nu ne-a obligat să ne-ntoarcem la țarm.

— Aparent, vasul nostru aparținea Muzeului de Istorie Naturală a Statelor Unite iar noi eram oameni de știință dedicați recoltării de specimene. Numele operațiunii era Friendless; tot așa se chema unul din motanii lui Papa.

Bătăliile pe care Ernest Hemingway, Gregorio, Winston Guest, John Saxon, Paxtchi Ibarlucia și Juan Dunabeitia, între alții, nu le-au putut da împotriva submarinelor în viața reală, au fost revendicate puțin mai tîrziu în «Insule-n golf» de către Thomas Hudson, Antonio, Henry, Willie, Ara și Juan. Iar cel ce se-aventurează astăzi prin locurile acelea de pe coasta de nord a Cubei, în dreptul orașului Camagüey, va avea în față una din multele învățăături ale lui Papa: să scrii despre ceea ce cunoști bine și domini perfect.

Gregorio își savurează băutura; povestind ochii îi devin parcă mai strălucitori iar în voce are ceva de copil:

— Vasul nostru a avut prieteni în mai toate locurile pe unde treceam. Era lucru obișnuit ca atunci cînd ajungeam la vreun cayo sau aici, la Cojimar, să apară de-ndată un nor de băieți care ne întîmpinau strigînd: Pilar! Pilar! A venit Pilar! Căci Papa vedea mizeria în care se zbăteau atîtea familii în vremea aceea. Încea să îndrepte lucrurile în felul său. Dăruia mîncare, ustensile de pescuit celor mari și de multe ori jucării pentru copii. Lumea era recunoscătoare pentru asta.

Bubuitul tunurilor

Gîndul că trebuia să fie pe scena luptelor nu-i dădea pace lui Hemingway căci din îndepărtata Europă se auzea bubuitul tunurilor. Într-o scrisoare către cineastul sovietic Roman Karmen lasă să se întrevadă foarte bine acest lucru:

Draga Karmen:

Nu știu unde și nici cînd îți va ajunge scrisoarea asta. Așa cum cunosc, sînt convins că ești în focul luptelor, în mijlocul bătăliei pe care poporul tău o dă împotriva fascismului. Eu, în schimb, scriu din îndepărtata Cuba, care este în afara acestor lupte. Dar să nu crezi cumva că mă refugiez în calm. Închipuiește-ți că, fiind aici, în Cuba, lupt și eu împotriva fasciștilor. În acest moment nu am dreptul să-ți povestesc cum se manifestă această luptă a mea. Va veni vremea cînd îți voi vorbi de asta, pentru că sînt sigur că ne vom întîlni. Poate că ne vom întîlni pe

cîmpurile de bătălie din Europa, cînd se va deschide cel de-al doilea front. Un salut cordial ! Sănătate ! Al duminică, Hemingway.

— Cînd s-a deschis al II-lea front — afirma Gregorio — Papa s-a grăbit îndată să participe direct. Debarcă în Normandia, în vreme ce eu debarcam în Japonia. Participă în misiuni de bombardare în însăși inima Germaniei. Colaborează de asemenea cu partizanii francezi, în imediată apropiere a Parisului, luînd parte la diferite misiuni de război.

Atunci s-a încorporat în cea de-a IV-a Armată care lupta la granița cu Germania. Se alătură regimentului 222 în pădurea Hurgten. În dimineața de 4 noiembrie naziștii contraatacă. Lupta durează patru sute cincizeci și două de ore. Moartea urla în fiecare schijă. Regimentul format din 3200 de combatanți rămîne cu 600. Cad patru comandanți. Se povestește că Hemingway trecea printre rînduri cu două ploști: una cu vermet, iar alta cu gîn, pregătind Martini pentru soldați. Atitudinea asta face parte din felul lui specific de a fi.

În Cuba

Se sfîrșește cel de-al II-lea Război Mondial și Hemingway se întoarce la casa lui de la ferma La Vigia. Scrie zi de zi; el însuși povestește asta ziariștilor. Ceea ce însă n-a spus niciodată e ceea ce ne revelează acum Gregorio:

— La bordul lui Pilar și scria. Parcă-l văd, cu ochelarii lui mici, transparenți. Îi plăcea să scrie noaptea; începea pe la nouă și scria pînă la cinci dimineața. După care dormea un pic și se apuca de citit. Cîtea ore-n șir, fără să-și ridice ochii din carte, iar eu îmi ziceam: « Da' omul ăsta nu mai obosește ? » Uneori îmi spunea cîte cuvinte scria pe zi. Și bănuiesc că în seara în care mi-a spus că scrisese cinci mii era o cifră record, pentru că a spus-o cu un suris larg, larg de tot.

Bătrînul cade pe gînduri. Paharul cu băutură i se încălzește în mînă. Nu-l mai bea. Asta a învățat-o de la prietenul lui. Cine știe prin ce locuri o fi aruncat acum ancora, purtat de amintiri. Se trezește din visare cu același entuziasm cu care un pește mușcă din momeala pe care el i-o întinde în Golfstream. Nu pare să aibă optzeci și atîția de ani. Mai că se ridică de pe scaun:

— Papa iubea mult Cuba. Aici l-a întîlnit pe bătrînul lui, acela care mai apoi a făcut ocolul lumii într-o barcă, luptînd și iubind un pește pe care rechini se încăpățîneau să-l distrugă. A fost exact așa cum a povestit în carte.

— Îmi aduc aminte că o pornisem spre Cayo Paraíso. Eu mă aflam la cîrmă, sus, și Papa mă strigă: « Ai văzut o barcă cu un ac-de-mare prins în harpon ? » I-am răspuns că da și mi-a zis: « Hai să vedem dacă are nevoie de ceva. » Ne-am apropiat. În barcă era și un copil, iar puțin mai încolo, cu cîrligul înfipt în gît-lej, un pește care se zvîrcolea.

Era bătălia omului cu natura. Peste puțin, în scriitor, va începe bătălia pentru dominarea temei. Cine știe de cîtă vreme s-o fi împotrivind așa bătrînul forței uriașului animal.

— Ne apropiem. « Ei, prietene, ai nevoie de ajutor ? », întrebă Papa.

— « Plecați de-aici, ticăloșilor ! Plecați ! », răspunse el.

— Ne-am îndepărtat puțin, rămînînd la o distanță rezonabilă, iar Papa urmărea lupta.

Din cînd în cînd peștele lăsa să i se vadă corpul uriaș. Era o provocare fără cuvinte. Bătrînul uită de micimea bărcii și de cei care privesc scena. Își pune-n joc toate dibăcia pe care i-au dat-o anii de comuniune cu marea și cu mizeria.

— Gregorio — îi spune Hemingway — pregătește o sacoșă cu merinde.

Ambarcațiunea auxiliară a lui Pilar se apropie de barcă. Gregorio îi dă băiatului sacoșă cu merinde iar bătrînul, care părea absent, băgă din nou în seamă prezența intrușilor. Își repetă iarăși insultele.

— Nu mai puteam face nimic — explica patronul lui Pilar. Ne-am retras. Mai tîrziu l-am auzit pe Papa notîndu-și ceva în caietul lui!

Nu mă încumet să afirm pînă la ce punct este adevărată povestirea aceasta. Poate că Gregorio, ca bun marinar, prinde aici în mrejele lui puțină fantezie. Însă n-am pic de îndoială că deja din 1936 scriitorul dădea tîrcoale pasajului: paginile lui *Esquire* îl cuprind astfel într-un paragraf de aproximativ 185 de cuvinte. Șaisprezece ani mai tîrziu, cu peste 27 de mii, va vedea lumina *The Old Man and the Sea*, în care viziunea asupra vieții propriie cubanezului atinge un orizont ce cuprinde omenescul în general, universalul, cum spune undeva un exeget al autorului.

— Într-una din călătoriile sale — spune Gregorio — Papa a ajuns la aeroport. Cînd a văzut steagul cubanez l-a sărutat. Fotografii i-au cerut să repete gestul iar el a refuzat. «Nu, domnilor, asta a fost sincer, nu poză», le-a răspuns.

Gregorio povestește de-o întîlnire pe care n-o va uita niciodată:

— Era luna mai, 1960. În ziua aceea avea loc turnirul acului-de-mare ce-i poartă numele. Ambarcațiunile au pornit-o din diverse puncte. După-masă avea loc înmînarea premiilor. N-a trecut mult timp pînă ce-am zărit iahtul Comandantului Șef, care avea prins în harpon un ac-de-mare alb.

— Îl lucra bine — comentează Gregorio. I-am urat noroc și ne-am continuat drumul spre Barlovento. La sfîrșitul concursului Fidel a venit pe bordul lui Pilar. Cînd m-a văzut m-a întrebat dacă nu mi-e frig. «Nu prea tare, Comandante», i-am răspuns, «dar e destul de răcișor». Atunci a trimis pe unul din cei care-l însoțeau să-mi aducă o haină. El și cu Papa s-au dus să stea de vorbă. Există fotografii cu ei din ziua aceea.

Adio cu o armă

— Puțin înainte de a pleca Papa a avut o conversație cu mine. Mi-a spus: «Uite ce-i, bătrîne, vreau să mă duc în Spania să caut niște date ca să-mi clarific ceea ce am să scriu». Și l-am întrebat: «Stai puțin, Papa. Te duci singur?» Și mi-a răspuns că nu, că se simte bine. «Am 198 de livre iar cu tensiunea și cu zahărul stau bine.» I-am răspuns: «Papa, eu te cunosc; acolo o să vină cutare care-i toreador, și unul și altul ca să te invite la băutură și la *marisco*... gîndește-te la sănătatea ta, Papa.» După aceea mi-a spus să am multă grijă de Pilar pentru că-l iubește ca pe copilul lui, iar eu i-am promis... Apoi a venit acel adio cu o armă.

— Crede-mă, Surrî, nu m-a surprins moartea, ci boala lui. Mi-am amintit de convorbirea pe care am avut-o într-o zi amîndoi: «Doi prieteni sînt două istorii care se unesc. Am avut un vas bun, Gregorini. Am înfruntat furtuni, am pescuit pești buni și am luptat împotriva nemților.

— Și dumneata ce i-ai răspuns?

Gregorio se joacă cu paharul. Îl lasă să se rostogolească pe masă și se uită la sjajul de umezeală pe care-l lasă pe lemnul lustruit.

— Nu știu de ce dar i-am spus: «Să vedem care pleacă mai întîi. Dacă dumneata ești primul duc vasul la Vigla. Îl pun sub un clopot mare de sticlă și-l aranjez. Așez undița, las o carte deschisă, îți pun hîrtie de scris și pregătesc un păhărel. Ca întotdeauna»... Și Papa, cînd a auzit, a-nceput să rîdă: «Bine, îmi place», a răspuns.

În românește de ILEANA BUCURENCIU

Imagine de la izvoarele rîului Cuyaguateje. Pinar del Río. ►
Foto Aldalberto Rios.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



UNICITATEA UNEI REVELAȚII

JOSÉ LEZAMA LIMA

POETUL INSULAR LA RĂSCRUCEA
UNOR MĂRTURII ILUSTRE

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Mi te închipui avid de frumuseți ca întotdeauna. Cu un animator ca dumneata, tinerii sînt siliți să trăiască poetic, fiecare în felul său.

JORGE GUILLÉN

Enemigo rumor are modestia să pară o broșură și în realitate este o carte plină de promisiuni și de realizări, de intenții și expresii izbutite. În fața unei asemenea bogății juvenile nu sînt potrivite criticile, ci aplauzele și așteptarea unor noi opere.

VICENTE ALEIXANDRE

Dumneata ești în fruntea unei mișcări admirabile care întrunește scriitori distincți, bine definiți, cu un puternic profil personal. Poezia dumitale se detașează printr-o sensibilitate extraordinară, în această insulă unde grupul vostru mi se pare lumina cea mai vizibilă și strălucitoare. Ce poezie intimă și profundă este poezia dumitale ! O poezie care sapă în suflet și vrea să ajungă la ultimele revelații, stabilind în fața ochilor cititorului cele mai radicale relații, cele care rezolvă în destin descoperit această misterioasă unitate pe care numai poetul profund o cunoaște. O cunoaște și o împărtășește altora, și acest lucru este cel mai admirabil și cu adevărat dificil. Comuniunea poetului cu lumea este cheia acestei poezii, și toată bogăția ei de explorare se rezolvă astfel în această unitate intimă care prezidează fulguranta diversitate a întâlnirilor surprinzătoare. Ce frumoasă și înfiorată e poezia dumitale !

JOSÉ CAMÓN AZNAR

Trebuie să-ți spun că lectura cărții dumitale *Anaclea del reloj* mi-a produs o impresie extraordinară. Este în paginile dumitale o bogăție verbală și o abundență de sugestii care uimește. . . Mi se pare că proza dumitale devine din ce în ce mai colorată și somptuoasă și posedă o rafinată înclinație de a lăsa lucrurile abia insinuate. . . În acest sens capitolele X și XX sînt admirabile prin joc, prin imagini și prin poetica înțelegere a spiritului grec.

LUIS CERNUDA

De mult timp voiam să-ți scriu și să-ți mulțumesc pentru *Anaclea del reloj*, cartea dumitale atît de neobișnuită în orice țară de limbă spaniolă, admirabilă și diabolic de ermetică. Dar lectura cărților dumitale nu e ușoară, nici măcar dificilă, ci ascunsă, și cere o stăruință și o concentrare extraordinare, cum merită din plin munca dumitale stăruitoare și concen-

trată. Căci dumneata, dragă Lezama, nu acorzi nici cea mai mică înlesnire, *a priori*, cititorului. Și cum se întâmplă la poeții adevărați, scrierile dumitale în versuri și în proză merg paralel, și același gând, deși în medii diferite, se exprimă și într-unele și în celelalte. Dumneata nu-i ceri cititorului un efort mai mic atunci când vorbești în proză decât atunci când îi vorbești în versuri.

PEDRO LAÍN ENTRALGO

Mii de mulțumiri, prietene Lezama, pentru *La expresión americana*. Ce plăcere să constăți de aici, de pe malul european al Atlanticului, că dincolo, pe celălalt mal, limba noastră comună rodește atât de savuroase fructe, cu o inteligență atât de grațioasă ! « E limba sînge-al spiritului meu », sună primul vers dintr-un sonet al lui Unamuno. Cu sentimentul fratern alimentat de a. est sînge voi citi întotdeauna paginile dumitale.

OCTAVIO PAZ

Paradiso este un edificiu verbal de o bogăție incredibilă ; mai bine zis, nu un edificiu, ci o lume de arhitecturi în continuă metamorfoză și, de asemenea, o lume de semne — zvonuri care se configurează în semnificații, arhipelaguri ale sensului care se fac și se desfac —, lumea lentă a ameteții, care se rotește în jurul acestui punct de neatins aflat în fața creației și distrugerii limbajului, în jurul acestui punct care este inima, nucleul limbii.

MARIO VARGAS LLOSA

Paradiso este fără nîci o îndoială una dintre cele mai îndrăznețe și magistrale aventuri literare realizate de un autor al timpului nostru.

NELINIȘTI TEORETICE ȘI EFERVESCENTĂ LITERARĂ



Ferigi arborescente. Piscul Turquino. Foto Antonio Núñez Jiménez

JOSÉ LEZAMA LIMA

Imaginea Americii Latine

După ce imaginea a slujit de impuls celor mai frenetice și mai îngrijite expediții prin *terra incognita*, trebuia să se oprească. Atît Columb, cît și Marco Polo au făcut închisoare după descoperirile și aventurile lor, ca și cum s-ar fi impus o odihnă în urma acelei *imago*. Poate că mulțumită închisorii au reușit o ambivalență între ceea ce realmente văzuseră și ceea ce aveau să povestească, ca să nu rămînă prizonierii imaginii de la care plecaseră înainte de-a atinge noile țări-muri și de-a le cunoaște. Bărbați decîși de imboldurile sîngelui și ale imaginii de care ascultă sîngele, este neapărat necesar să recunoaștem ce este în aventurile lor — sînge sau imagine — sau să vedem în ce formă imaginea a hotărît în sîngele lor aventuros riscurile și prodigiile.

În ultimii ani, de la Spengler sau Toynbee, tema culturilor a fost extrem de seducătoare, dar culturile pot să dispară fără să nimicească imaginile pe care le-au emanat. Cînd contemplăm un ulcior minoic, cu motive marine sau cîteva zugrăveli murale, putem, prin imagine, să le simțim trăirea actuală, ca și cum acea cultură ar fi rămas intactă în actualitate, fără să ne facă să-i percepem pe acei 1500 de ani î.e.n. cînd s-a stins. Culturile se-ndreaptă spre ruina lor, însă după ruină reîntresc prin imagine. Aceasta întetește spuza ruinelor. Imaginea se împletește cu mitul aflat pe pragul culturilor, le precede și le urmează cortegiul funebru. Le favorizează inițierea și reînvierea.

Conchista și colonizarea americană se desfășoară în chipuri foarte opuse albiilor romanității. Aceasta era un *corpus*, o forță de iradiere istorică care-și dilata întruna contururile istorice, expresia unei lumi care ajunsese la o plenitudine și care era convinsă de barbaria ce o înconjura, deși, uneori, ca în timpul incursiunilor ei, pierzînd din pricina expansiunii forța ei schimbarea zeilor ei, a credințelor ei, masca dualismului ei imperial în Occident și în Orient. Dar chiar în cuceririle ei din Anglia, Franța și Spania, romanitatea a acționat dinspre un centru ce ajungea să acopere conturul barbarilor. A instituit legi, poduri, apeducte, șosele, superstiții, într-un stil și cu o particulară energie, cu siguranța unui gest înconfundabil. Celții, normanzii, bretonii, druzii au izbutit cu un mare efort local supraviețuirea acelei *imago* a lor în fața avalanșei de legiuni ce defilau fără-ncetare înainte de a-i împresura și a-i distruge. Gramatica latină și disciplina legiunilor pleptăneau verbe și domoleau cîte ceva din fire și instincte. Astfel s-a putut afirma că la rădăcina expresiei hispanice se află lupta dintre gramatica latină și cea

celtă răzvrătită. Și la cei mai mari scriitori ai noștri, de la Sarmiento la Martí, lupta aceasta dăinuie cu eficacitate și-i asigură permanența.

Poate că acea ordonare, acel *isprăvit*, cum spun ceramiștii, aproape a obligat acei curenți barbari să se elibereze, ca printr-o nouă vrajă, față de care cele vechi nu mai aveau putere, de acea înghițire centrală. Infinitudinea Erosului la Tristan, eliberat de extensia ochiului, de finitudine, de *logos optikós*, magia corală a cavalierilor regelui Artur, urma recognoscibilă a cupei zburătoare a Graalului în fața comorii păzite în adâncuri, se ridicau cu minie în fața vechilor mituri grecești și a prelungirii lor latine, care li se impuseseră pînă atunci. Se iscau noi focare de imagini, Provența înlocuiește Atena, Pontul Euxin și Columnele lui Hercule sînt înlocuite cu Catay și Cipango. Mediterana se deschidea spre Atlantic și naufragiații agonizanți care ajungeau pînă la Azore relatau despre noile columbe ce îndepărtau antica poveste cu vulturi despre cele mai vechi întemeieri. Din perspectiva regatului imaginii, mica peninsulă Armorica se opune înaintării romane cu stafiele ei, cu vrăjitoarele și zînele ei. Și dacă imaginile, așa cum am afirmat, reorganizează și reunesc culturile după stingerea lor, dansul vrăjitoarelor celte pe un pod roman îi conferă ceața rezistentă a eternității.

Dar situația latino-americană în raport cu imaginea era antitetică celei pe care o oferea Europa de dinainte de cucerirea romană. Haosul hispanic era foarte departe de unificare. Lumea islamică, elementele iudaice, tendința către atomizarea feudală, teologia în apărarea unei problematice pur temporale, privirile chiorșe schimbate între o brutalitate înăscută și o finețe importată de casa de Burgundia sau datorată arabilor, transferau orice problematică, zămislită de o putere absorbitoare centrală și de rezistența forțelor centrifuge, înspre o luptă între haosul, care din capul locului nu mai era haosul primar de pe cînd vîntul a încrețit apele, ci dispersia istorică tinzînd către o soluție oferită pînă la urmă de către hazard, și cea ce am numit spațiul gnostic, dimensiunea care zămislește și cunoaște așa cum o vedeau taoiștii, forța germinînd în spațiul gol. Imperiul Incas, fără porți către Imperiul roman, acționează numai ca spațiu, în aparență resursele lui sînt inerția și pasivitatea, dar mă îndoiesc că în cadrul civilizației romane ar fi existat o imagine atît de germinativă ca aceea a lui Viracocha: frînge cronologia, aduce timpul simultaneității, creează un holoism magic, deoarece vede în fiecare piatră un om posibil sau, după un timp, formează războinici din pietre și, după victorie, războinicii se preschimbă la loc în pietre. Are ceva din Hamlet și din Carolmagnul, dar întotdeauna el este cel ce sosește ca să consolideze și cel ce dispare alînda unul nălcui fără să atingă pămîntul. Este un Hamlet ce nu refuză să vină în ajutor la timpul prielnic și un Carolmagnul care în depozitul istoriei nu cîntărește cit clava carolingiană pe care o înmîinează flecăruiă dintre cei doisprezece pairi. Unii medievaliști afirmă că a fost un ev mediu tîrziu cel care a străbătut America și putem adăuga că prin incorporarea unei tehnici și cu spiritul fragmentar al unei civilizații pe care pe jumătate am incorporat-o, acel medievalism a continuat să fie rădăcina Americii Latine. Între primii locuitori americani a existat, de la indienii chichimeca la incași, o tendință către imperiu, către mari dimensiuni planetare conduse de la centru. Sánchez-Albornoz a subliniat că nu se poate să nu se observe în descoperirea și cucerirea Americii cea de pe urmă epocă eroică a lumii occidentale, ultima perioadă a Evului Mediu epic.

Cronicarul indilor poartă romanul cavaleresc înspre peisaj. Maniera lui Bernal Diaz del Castillo denotă că a citit și auzit povestiri din cărți cavalești. Pădurea se populează cu vrăji, iar flora și fauna sînt recunoscute în raport cu vechile bestiarul, cărți fantaziste și plante magice. Solanaceele, ce erau numite și mîn-

giietoare, care în Evul Mediu sînt aplicate demonizațiilor și posedaților, sînt înlocuite cu chinchina și mezcalul și coca, se construiesc somptuoase catedrale în aer, dar fără reazem și fără realitate. Gonzalo Hernández de Oviedo numește șopîrlele dragoni. Fiecare jivină abia descoperită îi poartă pe conchistadori cu gîndul la Pliniu cel Bătrîn. Mai întîi află asemănarea cu prudența și lentă subliniere. Același cronicar asemuiește păianjenii cu vrăbiile, albinele cu muștele. La fiecare vietate sau plantă, cronicarii le subliniază asemănările cu cele pe care le au în memorie și în imagine, și abia după aceea restabilesc deosebiri. Vorbind despre mamey, același cronicar îi asemuie culoarea cu cea a pereii, « dar mai tare ceva și mai densă »; fructul de guanábano îl compară cu pepenele galben, dar « pe el sînt broderii subțiri ce parcă aduc cu formele solzilor ». Imaginația stabilește asemănările, dar pipăitul și vederea indică particularitățile și noile delicii (măestrile). În America, în primii ani ai Conchistei, imaginația nu a fost « nebuna casei », ci un principiu de grupare, de recunoaștere și de legitimă diferențiere.

Faptul de a descompune în imagini ceea ce receptăm a slujit americanului începînd cu Conchista ca adăpost magic și ca siguranță electivă. E cert că receptăm o rezultantă, un produs, dar le derivăm către prisma imaginii. De aceea maturitatea prozei lui Cervantes sau rafinamentul zorzoanelor gongorine merg cot la cot cu apariția cronicarilor Indiilor, la care primitivitatea expresiei se unește cu rafinamentul imaginii. Se aprofundează și se rafinează în imagine, căci la ceea ce se aduce din Europa, de la Pliniu și bestiarii, se unește prospăta dilatare produsă de nolle minuni.

Gravitația imaginii e înrădăcinată dintru început printre noi, imaginea care merge către centrul pămîntului și e cu totul eliberată de motivația magică. Imaginea produsă de acel spațiu care cunoaște, care ne apără de lumea htonică, de ucigașa întunecime care ne putea distruge înainte de vreme.

La fel cum în Europa, după cum a putut să precizeze Vico, s-a mers de la fabulații la mituri, în America Latină s-a mers de la mituri la imagine. În ce chip imaginea a creat cultură, în ce spații acea imagine a suscitât mai mult, cînd imaginea nu mai poate să fie nici fabulație, nici mit, sînt întrebări la care numai poezia și romanul mai pot să răspundă. Și mai ales în ce chip imaginea va acționa în istorie, va avea virtute operantă, forță de transfigurare pentru ca pietrele să redevină imagini.

Góngora, ca să-și ducă la bun sfîrșit cele două *Soledades* ale lui, pornește de la Ovidiu și de la referirile lui la Proserpina, la clevetitorul Ascalaf și de la descinderile lunii în valea sumbră. Nunțile lui compoziționale sînt iluminate de apariția zeului Pan în văile siciliene. Perspectiva lui poetică este marcată de tradiția greco-latină și de splendoarea abundenței baroce de pești și vînători cu șoimi. Este numai un spațiu iluminat de felinarul unei nunți, o fulgurație ce ne face să întrevădem frenezia dansurilor păstorilor de capre și ale ciobanilor. Capra Amaltei, de perimată tradiție, animă cu săriturile ei astrale acele dansuri. Dar nici povestirea, nici descrierile nu au nimic de-a face cu vreo formă narabilă, nu există nici cea mai mică posibilitate ca acele vederi, am putea spune, să abandoneze iradiația metalică a fiecăreia dintre metaforele lor. Iar în contrast să vedem *Poemul eroic*, în cinstea Sfîntului Igațiu de Loyola, al columbianului Domínguez Camargo. Cu o întîndere mai mult de roman decît de poem, Domínguez urmărește toate vicisitudinile sfîntului, de la naștere și botez, pînă la călătoria la Roma ca să obțină recunoașterea ordinului. Domínguez Camargo este unul dintre cei mai importanți discipoli ai lui Góngora, este un epigon, dar arată radicale deosebiri de maestrul său. Acolo unde Góngora oferă o fulgurație, o lumină ca să

se observe dansurile clipei, Domínguez Camargo făurește o narațiune, conturul unei vieți. Eu aş spune că metaforele gongorine Domínguez îi opune o imagine de spațiu și desfășurare foarte americană. Vossler observa că în opera lui Góngora nu există peisaj, dar că în poemul lui Domínguez decorația abundent barocă este înlocuită de pădurea și munții care înconjoară prețioasa bisericuță de la Tunja, la trecătoarea unde păstorii și caprele lui Góngora sar în cunoscuta vale siciliană, urmînd în prealabil ritmul lui Homer și Vergilliu, al lui Teocrit și al lui Longus.

În peregrinările lui prin Spania, Columb ajunge la catedrala din Zamora, unde se păstrează cîteva frumoase tapiserii. Apar scene galante cu doamne și războinici, înconjuțați de toate incitațiile provenșale de culoare și forme. Galanteria, păsările și florile, în sveltețea lor își amestecă sublimul gesturilor cu cea mai rafinată natură. Una dintre tapiserii reprezintă o încoronare, cea a lui Tarquinius din primii ani ai Romei; alta reprezintă războaiele troiene, iar în această tapiserie apare o corabie medievală și un marinar care dezleagă odgoanele. Pretutîndeni nobili bizantini, neguțătorii greci, figuri splendide colorate. În timp ce cavalerul înaintează spre bătălie, doamnele contemplă dintr-un balcon desfășurarea a ceea ce pentru ele este un fel de turnir. Florile înconjoară bătălia ca o defilare de arme în Provența. Dacă după ce contemplăm aceste tapiserii din catedrala de la Zamora citim cîteva pagini din *Jurnalul* lui Columb, ne impresionează acea strădanie de a transforma natura într-o tapiserie, frumusețea păsărilor ușoare ce se confundă cu frunzele nuanțate la extrem. În imaginația lui Columb sar delfinii și sirenele Mediteranei și jocurile poetice și turnirurile războinice provenșale.

Nu poate să ne mire că un italian, care se duce în Spania epocii lui Carlos al V-lea, scrie despre lucruri pe care nu le-a văzut niciodată și se subordonează mai mult imaginației pe care am numit-o siciliană decît realității unui peisaj nou și necunoscut. Descripția Cubei se bîzule numai pe amintirile lui imaginative, pe derivațiile lecturilor lui: «*Totul e cald înmulat de umezeală, totul e bogat în produse aurifere. Peșterile ei, ca niște guri deschise, dau în apa rîurilor. Acolo sînt grote îngrozitoare, sînt văi întunecoase, sînt stînci de calcar*», cu alte cuvînte, există aceleași vîltori, grote, rîuri, stînci pe care imaginația lui le-a luat din lecturile lui din Homer și care-i servesc să echivaleze imaginile elementului sicilian cu un peisaj într-adevăr plin de noutate, în fața căruia imaginația lui e neajutorată și trebuie să caute puncte de sprijin. Astfel, Pedro Mártir de Angleria relatează despre un cacique haitian care avea în lacurile lui un manatî (Manatî americanus — un pește foarte mare, tipic pentru malurile Cubei, n.t.) ce mîncea din palma lui și-l transporta pe oameni și pe copii de pe un mal pe celălalt. Cronicarul a înlocuit mările care înconjură insula cu Mediterana și, închipuînd o foarte la îndemînă asemănare, face dintr-un manatî o sirenă. Din nefericire se trece peste similitudinea și ambivalența imaginației către o furie distructivă de neconceput, și azi manatî-ul este o specie aproape dispărută. Mai bine ar fi fost pentru dăinuirea acelei specii să păstrăm ușurința unei erori de imaginație.

Imaginaea americană se eliberează sub presiunea spațiului gnostic care înlocuiește dimensiunea cu imaginea, așa cum în lumea antică exilul, captivitatea și eliberarea încep să populeze cerul și să acționeze din nou asupra istoriei. Dimensiunile colosale la care au ajuns încașii sau aztecii pot fi comparate numai cu imperiul nîlîvit, cu perșii și egiptenii din epocile cele mai semnificative ale istoriei lor. Acest simț al spațiului îi seduce dintru început pe incașii; într-una din cele mai primitive povești ale lor el ies prin ferestrele unor stînci din apropiere de Cuzco, pe acolo au ieșit patru bărbați și patru femei (să ne amintim de primele dinastii chineze cînd apare succesiunea fraților). Au ieșit prin fereastra



din mijloc, fereastra regală. În fereastră ei vedeau un spațiu în care se înscriseră cerescul și umanul. În centrul ferestrei apare un buric, care e cetatea Cuzco. Deja în această poveste apare spațiul creator cu buricul sau centrul lui, sarea, piperul, dansurile și veselia... Faptul că incasul se consideră descendent al întregii naturi, fie cascade, coyoti sau păsări, care îl împing la o totală divinizare a întregii lumi exterioare, trebuie să fi părut Indescifrabil conchistadorilor, deoarece acum vechea imagine, pe care ei o aduc nutrită de infinite analogii, se întâlnește cu un nou spațiu care-i dezorientează și-l face să tremure.



Prima reprezentare cartografică a Cubei în harta lui Juan de la Cosa, realizată în 1500

Atât spațiul Incas, cât și cel aztec prezintă similitudini, fereastra ombilicală a Incașilor coincide cu acel *quincunce* al aztecilor, amîndouă se aseamănă cu ceea ce în era învățatului Kungtse (Confucius) s-a numit drumul de mijloc, între cer și pămînt. Yáhuar Huacac, al șaptelea rege al Incașilor, numit Plînge-Sînge, pare că l-o ia înalțe terorii lui Moctezuma, trăiește înconjurat de prevestiri, temeri, neîncredere. Însă Yáhuar izbutește să-și învingă temerile datorită apariției unei fantasme, a unei imagini, dar ce-i curios este că prințul fantomatic se numește Viracocha, iar fiul lui Yáhuar (care e cel ce îl salvează) poartă același nume. Există

o fuziune între personajul istoric și cel mitologic. Dar Moctezuma începe prin a decapita visele nefaste. Și toți cei care visează dispariția imperiului său sînt osîndiți la moarte.

Ceea ce am numit era americană a imaginii are ca cele mai bune semne de expresie noile sensuri ale cronicarului Indiilor, domnia barocă, rebeliunea romantică. Aici imaginea acționează ca un *quantum* care devine un *quale* datorită descoperirii unui centru și proporționalei distribuții a energiei. Exilul și captivitatea se află chiar la rădăcina acestor imagini. Cronicarul Indiilor aduce cu sine imaginile lui gata făcute și noul peisaj i le fisurează. Seniorul baroc își începe răsucirea și strălucirile ancorat în cărțile fantastice și miturile greco-latine, dar la pîndă stau șopîrle, colibrî, coyoti, arbori de ombú, de ceiba, hylam-hylam, care creează noi cărți fanteziste ce conferă o nouă gravitație operei lui. Rebeliunea romantică la noi este ceva mai mult decît o ruptură sau simpla căutare demonică de altceva; dimpotrivă, ea exprimă și se învecinează cu circumstanța istorică. Răzvrătirea verbală a marilor romantici latino-americani, de la Sarmiento la Martí, semnifică echivalența dintre inovațiile prin limbaj cu toate configurațiile sale, și condiția de constructori de popoare. La noi romantismul i-a fuzionat pe Calimah și Licofron cu Licurg și Solon. În istoria Occidentului, un Dante, de exemplu, după marea lui construcție simbolică verbală, n-a avut niciodată o esențială precumpănire istorico-politică în destinele florentine. În istoria latino-americană, cel mai mare constructor și renovator al limbajului pe care l-am avut, fără-ndoială José Martí, creează o revoluție, pe cea mai plină de surprize fundamentale. Imaginea sfîrșește prin a se întrupa în istorie, poezia devine imn coral.

Simón Rodríguez îi comunică lui Bolívar încă din adolescența acestuia sensul măreției latino-americane prin intermediul imperiului Incas. Bolívar, asemenea lui Napoleon, în timpul adolescenței lui, a fost copleșit de generalul Miranda. Din Rusia pînă în Spania, Miranda domină spațiul european. Bolívar, în primii ani al reîntoarcerii la Caracas, crede, sub presiunea lui Miranda, în ajutorul aristocrației liberale cu care s-ar putea obține independența. În această echivocă dimensiune Monteverde îl distruge pe Miranda și se descotorosește de Bolívar exilîndu-l. Dar succesivele întîlniri cu Simón Rodríguez, rousseauianul îndrăgostit de spațiul Incas, îl fac să aprofundeze și să caute noi elemente etnice pe întînderea și rel spinării andine, elemente ce doresc să se configureze. După Bolívar, Simón Rodríguez continuă să se scufunde în dimensiunea Incasă, știe că întuirea acelei dimensiuni de către Bolívar a fost rădăcina ce a făcut cu puțință independența, știe că aprofundarea acelei dimensiuni va fi clarificarea spațiului latino-american.

Căutarea aceluia centru al spațiului latino-american a fost încă și mai tragică pentru Simón Rodríguez. În strădania lui de a afla centrul imensului spațiu Incas, acel *quincunce* al aztecilor, cu alte cuvinte centrul iradiant al energilor spațiului, a ajuns la cea mai nemăsurată măreție. Aproape de optzeci de ani îl vedem pe Simón Rodríguez dînd ocoluri lacului Titicaca, înconjurat de filii lui făcuți cu soția lui Indiancă, trăind într-o sărăcie lucie. În centrul istoriei latino-americane, în *quincunce*-le spațiului Incas, el continuă să cîștige, datorită imaginii, cele mai hotărîtoare bătălii, tainicele pulsații ale nevăzutului înspre imagine, deopotrivă doritoare de a cunoaște și de a fi cunoscută.

În românește de DAN ARSENIU

Jose Marti, poet

În persoana lui José Martí au culminat toate tradițiile cubaneze ale cuvîntului, care s-au schițat și dezvoltat în epocile anterioare. Figura lui amintește ceea ce misticii orientali numesc *alibi*, capacitatea de a crea realitatea prin imagine. Importanța lui depășește granițele țării noastre, pentru a deveni o figură universală prin perspectivele pe care le proiectează. Martí a reluat tradiția, a aprofundat cunoașterea clasicilor noștri, s-a scufundat în zonele cele mai creatoare ale expresiei noastre. A fost un reîntineritor al limbii. Din epoca marilor clasici, Sfînta Teresa, Quevedo, Gracián, spaniola n-a mai strălucit atît de agilă, flexibilă și nouă ca la Martí. După moartea lui Baltasar Gracián, limba spaniolă a început să lîncezească. Epoci de franțuzire, scriitori înclinați mai curînd spre erudiție decît spre eleganță verbală, reacția împo-

Castelul Real Fuerza, secolul al XVI-lea. Foto Adalberto Ríos



triva clasicilor aduseseră limba la o prostrație care se prelungea prea mult. Doi scriitori americani, în veacul trecut, contemporani cu Martí, au început să transmită limbii noi posibilități. Unul, argentinianul Sarmiento, are o proză vie și directă; celălalt, Juan Montalvo, cunosător al limbii până la arhaisme, este elogiât de Unamuno pentru *Catilinearele* sale îndreptate contra tiranilor vremii. Dar Sarmiento scria dominat de temperamentul său puternic, fără preocupări de stil, iar Montalvo zăbovea într-o operație de marchetărie, vrînd să ducă limba mai curînd spre trecut decît spre vremurile noi. Cu totul altul este cazul lui Martí, care a pus stăpînire pe moștenirea clasicilor, dar nu a rămas la ea, ci i-a dat o nouă viață și o nouă strălucire.

Martí reia toate tradițiile cubaneze și le duce la plenitudine. De la acea « mătase de cal » cu care Columb a desemnat în *Jurnalul* său părul femeilor indigene și a rămas ca un simbol al unei fineți cu o incredibilă capacitate de rezistență, această tradiție este dusă de Martí la cel mai înalt grad al realizării ei, căci în tenacitatea cu care a urmărit idealurile separatiste, din copilărie pînă la moarte, există cea mai profundă finețe și cea mai invincibilă rezistență. Martí a pus în slujba cauzei sale mijloacele cele mai captivante ale artei și ale inteligenței. Așa cum am văzut, acea tradiție a cuvîntului care a apărut la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și a atins un moment inițial de demnitate verbală, cu Martí ajunge la împlinire. Ca orator, cu greu s-ar putea găsi în spațiul limbii noastre cineva care să-i poată sta alături. Marile sale discursuri, cum este acela închinat lui Simón Bolívar, sînt piese unice, foarte îndepărtate, prin concizia lor nervoasă și rapidă și prin stilul lor extrem de particular, de retoricele discursuri ale spaniolului Castelar. Corespondența lui, care cuprinde scrisori concepute cu graba cerută de împrejurări întotdeauna presante, revelă bogăția spontaneiității sale, bogăția firii sale.

Martí trăiește plenar trei posibilități expresive ale omului american, posibilitatea barocului, posibilitatea romantismului și posibilitatea autohtonismului. Se află parcă în centrul acestei triple tradiții. Cunoașterea limbii din marea perioadă clasică, vîrtejul vieții lui care-l face să devină o figură esențială a romantismului american și, în același timp, inaugurarea adevăratei mișcări autohtone în ceea ce el numea *Mama Americă*, conferă operei sale rangul întîi printre scriitorii noștri. Martí ajunge să fie considerat un maestru al noii expresii. Atît în proză, cît și în vers, datoria lui Rubén Darío față de Martí este foarte mare. Darío și-a mărturisit întodeauna admirația fără margini față de el. Cînd moare Martí, Darío îi închină, în marele cotidian argentinian *La Nación*, un articol strălucit.

Poezia lui Martí prezintă două aspecte. Unul apare în *Versos sencillos*, unde se întoarce la poezia populară. Despre această simplitate a lui Martí s-a spus pe bună dreptate, de la Gabriela Mistral la Eugenio Florit, că este o simplitate care se bazează pe o cunoaștere naturală, purificată desigur de lecturile cele mai variate, dar obținînd întotdeauna, ca la marli poeți, un efect de o mare strălucire a cuvîntului. Dar Martí este de asemenea un vestitor, în *Versos libres*, al posibilităților noi ale cuvîntului. Pînă la sosirea lui, după cum a recunoscut Unamuno, versul liber nu mai avusese parte de un asemenea tratament. Martí întreg, și clasic și inovator, se află în aceste versuri. Nici un poet al curentului modernist n-a ajuns să domine versul, eliberat de școli, de *isme*, de dogmatism, atît de bine ca Martí, astfel încît reușitele lui apar mai curînd ca manifestarea propriului său temperament decît a unor împrejurări de epocă sau a unei simple influențe literare. De aceea Ezequiel Martínez Estrada, marele scriitor argentinian, consideră că Martí este personalitatea cea mai strălucită a întregii literaturi latino-americane.

În românește de ANDREI IONESCU

Introducere la vasele orifice

În ambianța creată de tensiunea dintre zeli eterni, flințele efemere și apariția luminii, oamenii au inventat cîntul. Ce domeniu în penetrație ne dăruiește cîntul? Căror aurite divinități le aduc laude desăvîrșirile cîntului? Din această penetrație și aceste laude, din lumină și cînt, se naște o expresie zămislită de o finalitate necunoscută, care uneori se înalță cu forța senină zeului și alteori coboară, în permanentele și lentele plimbări prin sălașurile subpămîntene.

Orfismul nu s-a mulțumit niciodată cu ipostaza în domeniul simțurilor; de la o esență ori figură divină la prezența zeilor naturii, stabilea un fel de cer între zeul care coboară și omul care urcă asemeni unui zeu. Și impregnează aceste două spirale, care se completează într-un cerc, în plenitudinea unui *hierus logos*, adică într-o lume cu o valoare religioasă totală, manifestată printr-o teogonie unde omul apare ca un zeu, cocoș de mărgean pe pașiștile fericirii veșnice. Dispar fragmentele locuibile ale temporalului, pentru a face loc unei permanente istorii sacre, scrisă, bineînțeles, cu cerneală invizibilă, dar înconjurată de un cor de melodios hieratism. Atît lumina, cît și conul de umbre pătrund în posibilitățile cîntului, pînă și în întunecosul Hades, tărîmul morților « care trăiesc », cu condiția ca acest cînt, care mai înainte răspundea cu prezumție luminii, să răspundă acum și în noaptea morților. Răpirile, persecuțiile rudelor mai apropiate și întîlnirea zeilor își continuă furoarea, în lumea de sub pămînt, de parcă lumina ar aprinde simțurile în strălucirea amiezii de vară. În acest *hierus logos* al orfismului, zeița care se plimbă din valea întunecoasă pînă la lumină se întîlnește cu călătorearea întristată ce merge de la zîmbet la umbra devoratoare. Una se teme să nu fie răpită, cealaltă se îndreaptă spre vocile cunoscute, eternele figuri care străbat grădina obișnuinței.

Femeia cuprinsă de frenezile, care învîrtind tirsul exclamă: *Leda cu mințile rătăcite*, *Europa fericită*, și mîngile în aer grumazul unui taur, se sprîlînă pe o teogonie care cuprinde un zeu al Traciei preistorice; o religie, orfismul din veacul al VI-lea dinaintea erei noastre; și perioada misterelor eleusine, în care orfismul dă înapoi sau face pași înainte, și este mai mare retragerea în fața tematicii homerice, care le face cunoscute prin numeroase culegeri de imnuri din acest veac al VI-lea. Deși i se atribuie lui Orfeu privilegiul dat pelasgilor de către inițiașii egipteni, fapt cert este că mitul lui Demeter poartă aurita lumină temătoare a lui Homer. Aproape toate vasele orifice răspund acestei proiecții a lumii homerice asupra orfismului. Orfeu a fost înlocuit de Ulise, și în loc să reflecte perioada orfică precară, este invadat de vizitele, recunoașterile, umbrele trecătoare, mamele care fac apel la o întoarcere la lumină, după coborîrea într-o Laertiadă plină de învățăminte.

Din începuturile Haosului, abisurile Erebului și vastul Tartar, orfismul a ales Noaptea, maiestooasă păzitoare a oului orfic sau argintiu, « fruct al vîntului ». Noaptea mărită, umedă și zîmbitoare dezvoltă în armonie germenul. În acest ou argintat, mic și vibrant ca un colibri, se agită Eros, cu aripi aurite prinse pe umeri, mișcător ca vîrtejurile cu inseparabilele lui axe metaforice. Amestecînd

interiorul amniotic al acestui ou, Erosul aurit, instalat în centrul celor două cercuri neregulate, se pregătește de geminiparitate. Oul acesta, când se sparge, fixează în Haos Erosul înaripat, zămisind ființele care agită lumina, care se înalță, care sînt zei.

Păsările contemplă cu larmă acest îngrijorat ou argintat, aflat la originea lumilor ca un « presse-papier » pe care ele nu-l cunosc. Bachelard ne-a amintit cum în vis silfida precede pasărea, cum apare *spiritul zborului* înainte de a apărea pasărea. În această teogonie orfică, noaptea bîntuită de spirite zburătoare, produs al diversității în densități, creează oul Erosului. Pe măsură ce pătrundem mai adînc în imaginea spiritului zburător, aspirația noastră ascensională se integrează, omul ca zeu în orfism se precizează prin imaginea nașterii sale, prin fructul vîntului, care îmblînzește țepii ursuzi și răutăcioși ai Haosului supus de Noaptea nașterii. Eros înaripat se menține în lumina ascensională, călare pe cele două cercuri care se rup, stîrnind o reminiscență perenă a înălțimii, a regiunilor fermecate de cînt, care, venind din vîrfurile arborelui stelar, domină arborele așezat la intrarea în infern.

Ne-am apropiat de noaptea orficilor, de oul orfic, în interiorul căruia, călare pe cele două cercuri, se află Erosul aurit. Fiecare dintre aceste cercuri ale sciziparității constituie cerul și pămîntul, zeii și oamenii. Există deci o noapte cerească, un ou orfic ceresc, un Eros Uranus, cerul și zeii, care ard de nerăbdare să se integreze într-o pasionată apropiere cu elementele terestre, căci pînă și în acest Eros Uranus s-au contopit cerescul și terestru, și sînt mereu impregnate de această fuziune reminiscentă a cercurilor amniotice. În unele frunze de aur, păstrate la Muzeul Britanic, orficii dau sfatul, în imnuri scrise, de a evita, în Hadesul izvorului, chiparosul alb, care produce uitarea somniferă, și de a căuta, dimpotrivă, Lacul Memoriei, și acolo să se înceapă recitativul: *Eu sînt fiul pămîntului și al cerului înstelat*. Fervoarea pe care fiecare o păstrează din această reminiscență trasează veracitatea religiozității sale. Nu e suficient să ții în mînă tîrsul pentru a fi o bacantă, ne spune un vers orfic mai preocupat de adevărata credință, în fervoarea bahică, decît de ornamentele frunzelor de viță și răsucirile ciorchinilor.

Într-un orfic « Imn către noapte », aceasta apare ca zămislitoare, sursa universului, producătoarea calmului, multiplicatoarea visului, « vîntoarea luminii în casa morților care fuge din nou la ea acasă », prietenă universală, infinită; cele mai variate calificative sînt date nopții în această invocație orfică, calificative care uneori sînt masculine, alteori feminine. Dar la sfîrșit apetența invocației se închide, urînd ca noaptea să vîneze spaimele care-și sclipesc umbrele și să le transforme în forțe binefăcătoare. Contrastînd cu noaptea orfică, cea a laudei și solicitudinii de daruri ferice, noaptea parmenidiană este rigidă și categorică în al său este. Nu a fost odată, spune poemul lui Parmenide, nu va fi niciodată, toată este Unul; neconținutul. Cum se naște? De unde vine? Non-existența ei nu poate să spună, nici să gîndească, dar nu se poate spune și nici gîndi că ea n-a existat. Astfel se obține geneza și dispare moartea. În același loc, se odihnește în sine însăși. Nu duce lipsă de nimic, dar în alte împrejurări era lipsit de tot. Pregătește continuitatea aristotelică, *apeiron*. Noaptea parmenidiană este ca identitatea întoarsă asupra acestui Unu al unui continuum. Toate darurile pe care imnul orfic le atribuie nopții dispar în cazul nopții parmenidiene, aici noaptea a fost dintotdeauna, odihnindu-se în eternitatea identității ei, bucurîndu-se de o imensă omogenitate a substanței, între stînci nemîșcate, de unde nu poate leși nici roua fecundării, nici acest ciorchine uriaș din sălașul morților.

Două vase orfice din perioada influenței homerice asupra orfismului arată perfecționarea simbolurilor în momentul în care Ulise coboară în întunecosul

Hades. Unul dintre aceste vase se află la Muzeul din München, altul la Muzeul din Napoli. Acest din urmă vas a fost contemplat de Rilke pentru *Sonetele către Orfeu*. În amândouă se vede în centru, în partea superioară, un tron cu Pluto și Proserpina, prezidînd figurile mitologice și izbucnirile lui Orfeu. Zeii imposibilului își fac apariția: Tantal, Sisif și Danaidele. Pe urmă apar zeii posibilității: Herakles, Teseu și Piritou. Cerberul își sporește vigilența față de noii vizitatori ai indescifrabilelor lui domenii. Pe vasul de la Muzeul din Napoli apar zeii: Triptolem, purtînd ferm torța, atacată neîncetat de fluier; roșcatul Radamant și Hermes Trismegistul, cu bagheta lui de aur. O familie întregă, părinți și copii, se înfățișează cu gestul senin al celor gata să populeze spațiul beatitudinii, deși încă nu sînt inițiați. Se bănuiește că în defilarea acestor figuri sînt reminiscențe din frescele eleusine care continuau tradiția frescelor lui Polignot din Delfi. Pe latura dreaptă, o figură care poartă o spadă, Dice, justiția. Pe latura stîngă apare Ananke, ținînd în mînă un bici. Cu o luciditate diabolică, apar riturile infernale, pline de frunze de aur, cu inscripții în greacă referitoare la inițierile orifice. Tema ulciorului plin de găuri, care simbolizează pe neinițiați, apare pe aceste vase și se repetă cu o mare frecvență în toate manifestările artistice, picturi sau vase, ale temei orifice. Textele grecești de pe frunzele de aur, cum am spus puțin mai înainte, ne arată că sufletele căzute în Hades trebuie să evite întîlnirea cu izvorul Lete. Alături de Herakles, o solniță de dimensiuni impresionante, așezată în apropierea Danaidelor, a căror valoare simbolică pare greu de descifrat, dacă nu cumva o fi fiind destinată Cîinului teribil, cu trei capete, invins de forța extraordinară a lui Herakles. E incontestabil că figurile au fost alese pentru a fi greu de descifrat, o condamnare a vieții care se perpetuează în moarte. Au trecut prin infern sau existența lor terestră a fost o probă de labirinturi, de imposibilități, de înțelepciune infernală. Surprinzînd, la amîndouă vasele, figurile care apar de o parte și de alta a tronului. Figuri nerușinate, aproape goale, cu veșmintele și pălăria distribuite într-o formă neregulată pe corp, de parcă ar voi să producă o impresie comică în lumea morților. Adolescenți și războinici, fete și figuri materne apar prezentîndu-și cu seninătate corpurile, schișîndu-și totodată tăcut dorințele prin dezvelirea sexelor.

În domeniile culorii, cu prezența acestui surprinzător ou argintat, s-a obținut o bogată scară de estompări pentru ochi. Această scară, prin impulsurile vîrtejului, se transformă în spiralele de scînteii ale galbenului umed al stelelor căzătoare, apoi în cheagul cu circumferință neregulată, al cărui contur parcă ar fi împodobit de vîntăi simetrice. În acest cheag rotativ percepem un albastru hialin, foarte transparent, căci lumina îl refractă, slăbindu-l; pe urmă, un albastru cu dimensiuni excepționale, un albastru infernal am spune, despărțit de cel dinainte printr-un cerc de cărbune, absolut în exigențele lui despărțitoare. Urmează un galben, împeștriat de cărbune și de sînge, și în centru un cerc roșu, multe din inscripțiile orifice primitive sînt făcute pe hematite, locașul Erosului, ca și în alte opulente nașteri mediteraneene, unde diversitatea culorilor în scoici pre-gătește apariția figurii, pe care se reped s-o muște cu voluptate somonil.

Apariția temelor orifice corespunde ceremoniei fiecărui dintre misterele eleusine, zilele misterelor mari și mici. Să le vedem pe cele care corespund motivelor ce înconjoară cel de-al doilea dintre marile mistere eleusine. Pelerinii din oraș se îndepărtează trecînd Podul lui Sisif, înconjurat de cele mai vechi morminte. Simbolurile lui Sisif și coborîrile în infern sînt impuse de pădurile din împrejurimile Atenel. Brizele încep să fie animate de glume și insinuări. Efebli smulg crengi din copaci, încep să le lovească pe fete cu ele pentru a le incita la dorințe mai germinative. Aluziile la întîlnirile taurului cu fecioara albă

se aud printre risete și priviri aprinse. Bătrîna preoteasă spune vorbe măgulitoare unei fete, de care se apropie un efeb cu picioare puternice care-i oferă protecție. Un bărbat grosolan, mediocru și sălbatic se apropie pentru a-l înlocui pe tînărul timid care nu știe să îmbrățișeze. E deghizat în Silen. O femeie plînsă simte că n-a știut să-și trăiască viața, Silenul îi comunică o bucurie efemeră. Apar satirii marcînd ritmul freneziei și împărțind figurine falice. Surizătorul zeu Terminus își arată priapul estival. Pe drum, procesiunea se îmbogățește cu ofrande de vin, smochine și miere, pentru a mări rezervele apetențelor carnale. Se întind pentru a găsi în siestă o zăbavă, și umbra pinilor pătrunde, ca să-i calmeze, în simțuri asemeni unor săgeți. Patru zile după aceste ardori, se înalță noi imnuri pentru a saluta lumina. Templele în care această lumină răsună sînt pămînt de ciini.

Zeița Demeter trimite din infern menta perversă, trebuie luată pe stomacul gol. Abstenența trebuie să se amestece cu excesele infernului. De pe plajă, apărînd dintre stînci, încep să se vadă cai zburători, ca o spadă care ar smulge din stînci voaluri magice. Un sunet de fluer începe să execute un cîntec cules de Orfeu, în timp ce purtătorii de tirsuri se îndepărtează. Cîntecul lui Orfeu, naiul lui Pan și cocoșii eleusini distrug întunecata mantie a dușmancei lui Psyche. Corul răspunde: *să știi că nu știi este o nouă știință*, cuvinte care, repetate ca un refren, au lumina din cîntecul lui Orfeu, intonat de păstori, stăpîni ai somnului de pe malul riului, care nu au de gînd să folosească tirsul cum nu se cuvine, care resping rodia perversă trimisă de Demeter. Acest răspuns al corului este o nouă provocare enigmatică. Era Orfeu de partea celor care cu violență știau neștiința, adică se prefăcea că nu știe, mima inocenței, pascutul liniștit al animalelor în timpul fără timp? Ori se situa mai curînd în perioada apolinică, în care exista o ambivalență între știință și neștiință? În realitate, perioada orfică aduce o soluție care nu mai este cea din perioada apolinică. Aduce o nouă știință, o nouă coborîre în infern. Corul strigă un răspuns la un cîntec orfic de păstori, care s-ar simți prost dacă n-ar face față noii științe, de vreme ce nu mai au de ce să se deghizeze în păstori. Noua știință orfică se află în sunetele pe care lira le extrage din infern. Cîntul lui știm că fermeca deopotrivă pe copii și fructele din grădinile sacre.

Orice știință nouă, utilizînd sentințe din corurile eleusine, a izvorît întotdeauna din fertila obscuritate. Am văzut mai înainte cum noaptea lui Parmenide se izolează întotdeauna, într-un este, de noaptea orfică, pe care întotdeauna trebuie s-o considerăm *neterminată*. În cadrul imenselor procesiuni eleusine, însoțite de cîntece orfice, la sfîrșit are loc consacrarea spicului de grîu: « A fost făcut, va fi făcut, este făcut ». Demeter zîmbește, din lumea subpămînteană, din obscuritatea fertilă a izvorit o nouă știință, din grăunțele semănat a răsărit încet-încet spicul vizibil. Auritul spic arată că este, iată un răspuns hotărît dat zeului solar. Parmenide, în cealaltă extremă, crede că specificul oricărei entități este să fie. Grecul epocii de plenitudine are o afirmație întregită: afirmația este a spicului și afirmația este a entității. Parmenide consideră că sentințele lui poetice sînt mistere și revelații, că, tras de lepe sacre, carul său înaltea o crocit de Hellade, nimfe ale razelor de lumină. Pînă la apariția dialecticii, în veacul al IV-lea înaltea erei noastre, principalele minți grecești vorbesc stăruitor ca niște semizele. Acest este orfic continuu ritul anotimpurilor, moare și renaște. Este, a fost și va fi. Afirmația este a lui Parmenide nu

depinde de accidente, entitatea lui este ca noaptea lui, un continuum, Unul. Se vede la Parmenide dorința de a obține un este care să fie paralel cu afirmația este a spicului de grâu, și care se străduiește să-l depășească, căci identitatea în acel continuum afirmă întotdeauna existența acelui Unu, independent de capriciile anotimpurilor.

Într-un tablou de Picasso, din perioada lui grecească, apare un efeb gol alături de un cal doric. Calul își arată zveltețea, total domesticit, totuși în gestul imperios cu care tânărul ține friul, de parcă victoria lui asupra animalului ar fi recentă, există o relație de tandră dependență în acest joc al celor două forme excesiv de desăvârșite. În fund, marea. În reprezentările orifice calul e mărunț, mult mai mic de statură decât producătorul sunetelor. Știm că de multe ori suflul, leșind din sălașul său, încăleca un animal nervos, nerăbdător să intre în regiunile solare. Nu și cealaltă parte a suflului, joasă și întunecată, *Thymos*, care murea odată cu trupul său. Calii etrusci sînt de mărimea omului. Vin de pe meleagurile Proserpinei, uneori sînt pictați într-un albastru care pare lăsat de umbră pe tărmurile oamenilor ca o amintire smălțuită. Măgarul sălbatic e ca un catir mititel cu pielea magică, despre care ni se povestesc miracole într-un roman de Balzac, el aparține culturii magice orientale, fără a avea nici o legătură cu orfismul. Licornul, care vine să moară poate lângă izvorul memoriei, este una din ultimele manifestări ale orfismului. Licornul din tapisserie se simte încolțit de moarte și moare lângă izvorul amintirii. Prin scurta zveltețe a figurii sale pare o fază de tranziție de la cerb la cal. Caută fecioarele pentru a le face confidențe și a le mîngîia. Trezește gelozia curtezanilor, care trag în el cu săgeți. Moare în mijlocul pieței, aproape de verticalitatea izvorului, înconjurat de batjocură și secrete neîncredere. Se arată uimit în ceasul morții, căci se știe bun și îl copleșește colosala răutate a împrejurării. Delicat și ușor bănuitor asemeni cerbului, grav și hotărît asemeni calului pentru a găsi ieșirea din defileu. Cal coborît pînă la cerb, licornului i se dăruește un os frontal, cu care nu se poate apăra, este fatalitatea lui, nu a cîinilor, nici a omului. A avut o viață scurtă, de la Pliniu la ultimele manifestări ale tapisseriei din Renașterea franceză.

În Infern, două divinități feminine: Demeter și fiica ei, Proserpina; în lumină, două divinități masculine: Apollo și Orfeu, fiul său. Orfeu era fiul Callopei, alții afirmă că tatăl lui a fost Eagru, divinitatea unui rîu trac. Poate că aici putem înțeli cauza impreciziei în care este învăluită figura sa. Noi îndrăznim să credem că la originea oscilației lui Orfeu ca figură mitologică sau reală trebuie să existe lovitura de lance a unui blestem.

Poate că Apollo, contemplînd rătăcirea Callopei, îndrăgostit de Eagru, a aruncat asupra progeniturilor sale îndoelnice un blestem al cărui conținut s-a pierdut, dar care ne face să ne gîndim că a atacat fundamentarea însăși a existenței figurii sale. Cum a fost cu puțință ca orfismul să se întindă din Tracia preistorică pînă în veacul al IV-lea al erei noastre, fără să se poată determina existența figurii care-l creează și-l întreține? În afară de aceasta, cînd argonauții se află în primejdie, îl invocă pe Dioscuri, într-o rugăciune către prieteni, care le atrage dușmănia amazoanelor și a lesbieneilor. Într-unul din imnurile orifice în care Iason consacră expediția în Corint, centaurul Chiron întonează un cînt împreună cu Orfeu. Să ne amintim că centaurul Chiron împărtășește știința sa oamenilor, făcîndu-l pe zeul să se uite chiorș. Chiron l-a fost maestru tatălui Ifigeniei, din familia cu un destin înspăimîntător.

Poate că din pricina acestui blestem al lui Apollo a fost condamnat Orfeu să ducă o parte din darurile tatălui său în infern, verificându-se astfel dihotomia puterilor, ca la egipteni despărțirea între Osiris și Horus. Pentru unul, Osiris, sălaşul vieții și al luminii; pentru celălalt, Horus, împărăția morților. Apollo își va duce astfel puterea, în lumină, dreptate și cînt, prin intermediul progeniturilor sale, în infern. Investigația istorică în cultura elenică a ajuns pînă la veacul al XV-lea înaintea erei noastre, la ultimele aprecieri despre cultura miceniană. Pe măsură ce se aprofundează perioada cuprinsă între acest veac al XV-lea înaintea erei noastre și veacul al XX-lea înaintea erei noastre, epoca celei mai strînse relații dintre cultura greacă și cea egipteană, se va descifra misterul existenței reale a lui Orfeu, cauza scufundării figurii sale și elementele obscure pe care le-a trezit și care au fost cauza prăbușirii și morții lui. Se cuvine să observăm că divinitatea cu care Caliope îl înșală pe Apollo reprezintă divinitatea unui râu și că, după moartea lui Orfeu, capul său este desprins de corp și azvirlit într-un râu, unde continuă să cînte, pînă cînd alte divinități ostile hotărăsc să-l facă să dispară mistuit de foc.

În românește de ANDREI IONESCU

Vas ornamental al fațadei casei cu numărul 352—354 din str. San Ignacio



O splendidă călătorie de-a lungul timpului

Pe la 1920, când au apărut așa-numiții rezerviști în literatura franceză, conceptul de originalitate izbucnea și se răspîndea ca un cîntat de cocoș în zori. Cînd o operă reușea să fie « altfel », era apreciată favorabil și atrăgea măgulitoare priviri de simpatie. *Faire autre chose, faire le contraire* era deviza impusă odată cu apariția nollor generații care se nășteau cu un semn regesc în partea stîngă a pieptului, ca vechii regi ai Georgiei. Un Picasso, un Stravinski, un Joyce erau judecați în umbra acestui *esprit nouveau*, în funcție de originalitate. Ruptura era atît de mare în comparație cu ceea ce datorau generației precedente, încît coloana vertebrală istorică se dilua în amorf și protocolular. Cézanne și Picasso erau doi regi care depuneau jurămintele mergînd cu spatele unul la celălalt, îndreptîndu-se spre arbori deosebiți. Se uita cu bună știință că, în căutarea acestei frenezii de originalitate, oboseala le conducea pașii, și semănau cu leneșii care, odată cu venirea primăverii, deschid ferestrele, își dezmoțesc brațele și încep să bată păturile de lână cu nulele lungi, așa cum cărăușul își bate catirul oprit la răscruce de drumuri.

Picasso era « altceva » decît căutarea senzației; Stravinski era « altceva » decît dorința de a găsi culoarea orchestrală. Joyce era « altceva » decît satira morală a unui Bernard Shaw. Astfel, acest *esprit nouveau* însemna cu un fir neșters neliniștea singurătății sale de început și ulta că fraza aceasta era una dintre etichetele pe care Baudelaire le făcuse să fie la modă în Parisul războiului franco-prusac, salutînd alămurile wagneriene, infantilismul diabolic al lui Ludovic de Bavaria și enigmaticele reprezentații date de Jeanne Samary.

Dar, după ce au trecut vreo zece ani, scenografia refuza să facă « altceva » și regăsea linia continuității care unea generațiile. Ne străduiam să demonstrăm că mereu « același lucru », cu nume diferite și mutații ce țineau de dozaj, străbătea traectul expresiei. În spatele valorilor care cu o decadă în urmă fuseseră apreciate drept originale, era admirată acum, așa cum al prețui niște istorice tratate de logică, care concentrează tot spiritul critic, șiretenia cu care lual din acele zone ale trecutului unde se strînseseră adevărate pepiniere de inovații, rămase neexprimate în totalitatea lor și care acum apăreau ca un fragment aditiv. Picasso era astfel extras din tradiția franceză în primele ei manifestări ale acestui secol, din era experimentărilor și a mutațiilor, și era alipit, după propriul său gust de linx contemporan, la tradiția spaniolă, mai puțin riscantă, care avansează mai încet și din această cauză este mai rezistentă la exigențele celor temporale. (Această malițioasă tradiție ultă însă că atît El Greco, cît și Goya sînt rezultatul unor sinteze istorice, nu simple

produse ale indigenismului.) Dar în afară de această înlocuire, în cazul lui Picasso, a formalismului francez cu motivele taurine spaniole, se subliniau cu încântare paștile după El Greco și Lautrec, etapa sa dorică, adaptările după «ilumiști» catalani, în sfârșit, eleganta stăpânire a panopliei istorismului stilistic. Nu se mai căutau elementele inovatoare și originale, rod al impulsului spontan și al neliniștii personale, ci acelea care se sprijineau pe marea tradiție a picturii spaniole, pe valorile solide și durabile, pe structuri, pe vase carbonizate și desene pe stînci în timpul fluxului.

În cazul lui Stravinski, cu rezultate sigure și fericite, fiindcă această interpretare corespundea unui adevăr ușor de descoperit: fondul popular, progresele sigure în mînuirea masei orchestrale în comparație cu Rimski, care asimila și amplifică, descoperirea lui Pergolesi, *rag time*, și *tap*, era jazzului, în sfârșit, toate albinele istorice care fabricau miere pentru un fagure cu emblema tuturor epocilor. În cazul lui Joyce nu se mai vorbea de atelierul său filologic, de furia sa verbală, ci de părintele Suárez și de părintele Sánchez, maeștri scolastici aleși de iezuïți, de lăzile de gunoaie din cartierele periferice ale Dublinului, de instrumentele ginecologiei specializate trecute prin gigantomahia lui Rabelais, de planul odiseic. Astfel încît, în mai puțin de zece ani, criticii noștri oscilau, se rectificau, treceau de la o extremă la cealaltă, ceea ce fusese considerat original devenea produs al stilizării, ceea ce păruse o ruptură era de fapt o secretă continuitate. Acestea făceau să devină anacronică și nefolositoare teoria generațiilor de proveniență germană, fiindcă generațiile trebuie să pornească de la creația lor, nu de la un voluntarist *anti*, de la combaterea a ceva, ci ca o proiecție matinală a unei presimțiri a viitorului. Generațiile nu se formează prin voința de a fi altceva, care e pură aparență, ci în actul creației, care poate aduce elemente cu adevărat noi. Ceea ce este frenetic și nestăpînit, și aceasta se vede la creatorii cei mai semnificativi, devine în fond, după trecerea unui deceniu, produs al elaborării și măsurii. Pierzînd busola, cei care la vremea lor jucau rolul tinerilor nu știau dacă se înfruntă cu acțiuni sau cu reacțiuni artistice, nu știau dacă luptă contra noului deghizați în reprezentanți ai vechiului sau dacă reacționează față de formalismul caduc printr-un realism care răspîndea miasme pestilențiale de mormînt, putreziciuni încinse de asfințit.

În realitate, ceea ce se petrecea în straturile cu adevărat profunde și noi ale acestui fenomen era mai greu de văzut și de semnalat. În primul rînd faptul că era o poziție nouă, care nu se sprijinea pe nici un istorism și nu avea nevoie de referințe anterioare. După părerea mea, aceasta se datora apariției unei noi manifestări a omului în lupta sa cu forma. Se lăua un nou tip de creator, care se apuca de lucru de cum se termina prima perioadă de formație, nutrit de întregul aport al culturii vechi, care, departe de a-l osteni, îi stimula facultățile creatoare, făcîndu-le cu adevărat suprinzătoare. O conștiință critică ce era în același timp și poate tocmai de aceea creatoare. O cunoaștere intuitivă care se ipostazia în istorie printr-o rapidă pătrundere a zonelor de creație în vîlmășagul obișnuit al istoriei. Mi se va obiecta — dar această obiecție este superficială, așa cum se va vedea — că Leonardo și Goethe au realizat acest tip

de cultură, alcătuit din mari sinteze vii, dintr-o putere extraordinară de a descoperi, prin intermediul formei, conținuturile creației. Dar există o diferență între aceste două moduri de sinteză care ni se pare suficientă pentru demonstrația noastră. Marile figuri ale artei contemporane au descoperit regiuni care păreau definitiv cufundate în uitare, forme de expresie sau de cunoaștere care leșiseră din uz, rămânând de fapt creatoare. Cunoașterea de către Joyce a neotomismului, chiar dacă în chip de dilenant, nu era un ecou târziu al scolasticii, ci o lume medievală care în contact cu el devenea în chip straniu și miraculos creatoare. Faptul că Stravinski apelează la Pergolesi nu este o viclenie neoclasică, ci necesitatea de a găsi un fir al tradiției, al acelei tradiții care a fost atât de aproape de a descoperi secretul muzicii, canonul creației, fixitatea în mutații, ritmul eternei întoarceri. Marile excepții pe care le reprezintă un Leonardo sau un Goethe devin în epoca noastră expresiile cele mai caracteristice care cer o cunoaștere intuitivă și rapidă a stilurilor anterioare, înfățișări a ceea ce a continuat să fie creator după atâtea și atâtea naufragii, precum și o situație adecvată în cîmpul polemicii contemporane, în balanța care măsoară deopotrivă ceea ce se retrage în umbră și izvorul care țîșnește din pămînt.

Dacă Picasso sare de la doric la eritreic, de la Chardin la provensali, ni se pare o splendidă călătorie de-a lungul timpului, dar dacă un american îl studiază și asimilează pe Picasso, *horror referens*, de îndată începe să se vorbească de influențe organice, de indispensabile surse pauline, de tot felul de influențe vegetative, pasive, ne semnificative. Înainte de a ajunge la soluția acestei probleme ar trebui să ne întrebăm dacă nu cumva este cazul să repetăm împreună cu acel filosof, care, în fața aporiilor eleatice, spunea: văd soluția, dar nu văd problema. Poate că problema stă tot mai în aceasta: Picasso a fost mai mult o soluție decît o problemă. Dar în aceste prime divagații să ne mulțumim să situăm problema, dacă există, la începuturile ei, unde s-ar cuveni să amintim versurile lui Tirso de Molina: « Voi umblați după miera aaltora; / eu știu să prind ursul / care fură fagurii. »

Cel mai elegant dintre sfaturile înțeleptei Minerva ne îndeamnă să alegem pictura mexicană pentru aceste paralelisme, pe care se cuvine mai întîi să le subliniem, apoi să le estompăm. La Guerrero Galván apare o figură feminină pe malul mării, la fel ca la Picasso; părul, mîinile și picioarele sînt tratate în același stil; la Tamayo apare o compoziție cu pepeni și mandoline, așa cum întîlnim la Picasso același fruct ales și același instrument preferat; la Agustín Lazo apar cai marcați cu inițialele lui Chirico. (În treacăt, să ne amintim că prin 1910—1915 Pablo din Málaga îl admira enorm pe Chirico din Roma.) Nu este vorba de subordonări de influențe, în care unele să apară ca molițe și ineficiențe, iar altele ca previziuni și impulsuri magice. Și nici de gratificații mimetice — oare n-a semnalat Mann la Goethe dimensiunea marelui artă reduse la eros și parodie? — fiindcă, în epoca noastră, pentru a indica punctul inițial al lanțului mimetic ar trebui să determini colaborarea Scotland Yard, ului cu colegiul de traducători din Toledo, și pe deasupra să chemi în ajutor sindicatul scribilor Egiptului.

Aceste observații făcute chiar de mexicani despre pictorii mexicani au trezit un complex și o spalmă care i-au determinat să treacă de la observații la acuzații, și așa se face că în 1944, când câțiva pictori cubanezi au expus în Mexic, Diego Rivera, Siquieros și Rodríguez Lozano i-au acuzat pe pictorii noștri de influențe. . . picassiene.

Toate aceste observații, trezite de multiple confuzii și pripeli, se destramă îndată ce găsim un centru de referințe tematice. Acest centru tematic trebuie să se nască dintr-o nouă punere a problemei. În istoria culturii Picasso a descoperit și a pus în lumină câteva secrete extrem de importante, atât elemente plastice, cât și procedee de compoziție și în sfârșit descoperirea, în anii de plenitudine, a tradiției cu adevărat creatoare în plastică. Ceea ce a fost o căutare dureroasă la Cézanne, care a avut puțini discipoli, devine la Picasso o permanentă aflare fericită de soluții. Arta nouă, care fusese la Cézanne o aventură dureroasă prielnică dezvoltării marilor personalități, devine la Picasso un secret împărtășit. Cu aceste formule găsite de el, asemănătoare muzicii *per canon* din secolul al XVIII-lea, care a dus la apariția tot mai frecventă de muzicieni necunoscuți de mare calitate artizanală, marea artă, care încă de la sfârșitul secolului trecut fusese proprie dezvoltării unor mari personalități, un Cézanne, un Van Gogh, un Degas, se îndreaptă spre o artă a combinării formulelor și spre decorația colorată. Faptul că Picasso este pictorul care a exercitat cea mai mare influență, mult mai mare decât aceea a lui El Greco, Piero della Francesca sau Rafael, este în primul rând un semn al hipertrofiei culturii plastice din zilele noastre. În epoca noastră, Picasso a fost flinta hărăzită să-i influențeze pe toți, flința făcută pentru a provoca la ceilalți virtuțile receptării. Ochiul său are darul de a capta imediat tot ce este creator în mediul înconjurător și de a-l transforma, cu un instinct foarte mediteranean, în formă și în concludentă vizibilitate. Nici un pictor nu a învățat pe alții atâtea lucruri mai înainte ascunse, nu a reînviat atâtea stiluri, nu a proiectat asupra epocilor moarte atâtea posibilități de reînviări și reluări.

În românește de ANDREI IONESCU



Detaliu de feronerie al Catedralei din Havana. Portaluri din str. Teniente Rey



Galeria superioară a Palatului Căpitanilor Generali. Havana



Demnitatea metaforei

Etichetat multă vreme drept un autor straniu, dificil, ermetic, într-o perioadă când se blama în bloc ermetismul, scriitorul cubanez José Lezama Lima se impune în lumea literară latino-americană relativ târziu, la cincizeci și șase de ani, prin publicarea unei lucrări monumentale ce reprezintă o sinteză a întregii sale opere: romanul-poem *Paradiso*, 1966. (« Când treci de patruzeci de ani și ai scris fără întrerupere poezii, ajungi inevitabil la roman », declara Lezama într-un interviu luat de Joaquín G. Santana — *Cuba internacional*, ianuarie 1971 — încercînd să explice caracterul anti-epic al romanului său, în care vede o prelungire firească a preocupărilor mai vechi, din poezii și eseuri, pentru problemele limbajului). Există, ce-i drept, și înainte de această dată cîteva excepții remarcabile: elogiile pe care i le adresează patru poeți iluștri, Juan Ramón Jiménez, în scurta sa trecere prin Cuba în 1936, apoi mexicanul Octavio Paz și spaniolii Vicente Aleixandre și Jorge Guillén, profund impresionați de originalitatea interiorizată a poeziei lui Lezama și de calitatea excepțională a revistelor literare al căror principal animator a fost în deceniile patru, cinci și șase. (Cea mai importantă este *Orígenes*, din care apar cincizeci de numere între 1944 și 1956). Despre această activitate își amintește, în interviul citat, că ea corespunde unei înclinații irezistibile de a căuta o « soluție corală ». Se vede pe sine ca o ființă « aglutinantă și convergentă »: « Oriunde ajungeam, încercam să formez un grup cultural, o revistă. Cu trecerea timpului, această activitate constituie adevărata istorie a spiritului. Oricît de mărunță ar fi sămînța aruncată de om, întotdeauna trebuie să se înscrie într-un climat de optimism. Semănatul trebuie făcut cu zîmbetul pe buze și cu o nespusă bucurie în suflet ». Este un crez caracteristic pentru scriitorul care-și află răspunsul în însuși actul creației și pentru care munca de redacție este cel mai potrivit atelier de perfecționare profesională. În anii acela — apreciază el în interviul amintit — « neglijarea publică a culturii era compensată de o pătrundere individuală extrem de tenace și o mare vigilență intelectuală ».

Spre deosebire de opera anterioară, romanul *Paradiso* întrunește imediat aprecieri superlative și îi aduce definitiv lui Lezama consacrarea pe plan internațional. Prin prisma romanului pot fi înțelese mai bine operele anterioare, care au întîrziat să pătrundă în conștiința unui public mai larg. În momentul în care începe să se vadă că « ermetismul » poetului nu provine dintr-o gîndire confuză, ci este rezultatul unui stăruitor efort de a evita vicile retoricii tradiționale și de a exprima o sensibilitate extrem de complexă, o structură afectivă și intelectuală de tip baroc, Lezama nu mai este considerat un simplu epigon, ci continuatorul glorios al unor iluștri predecesori pe care singur și-l-a ales drept maeștri: Góngora, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Lautréamont, Proust, Joyce. Se vede acum limpede că scrierile sale nu sînt intenționate obscure (pentru el însă claritatea poeziei nu se poate lipsi de mister); sînt opere baroce încărcate de imagini complexe, de o extraordinară forță de sugestie. Citim în *Paradiso*, bunăoară, următorul sfat, puțin obișnuit din partea unei mame, pe care i-l dă Rialta lui José Cemí (*alter ego* al lui Lezama): « Fiule, încearcă întotdeauna să obții ce-l mai greu ». Întreaga operă a lui Lezama ne dovedește că sfatul a fost urmat cu sfințenie. « Numai dificultățile

stimulează», afirmă scriitorul într-un eseu despre barocul Americii Latine, iar altundeva declară că pentru el literatura a însemnat întotdeauna un răspuns la permanenta provocare a realității istorice și culturale. Opera lui este consecința acestui crez; s-a născut din evitarea soluțiilor facile, din căutarea străuitoare a dificultăților, ca să-i folosim cuvintele, din încercarea de «a recupera natura prin imagine». Cuvîntul are, crede Lezama, această menire. Lectura în familie a unei scrisori încărcate de imagini primite de la unchiul Alberto (*Paradiso*, cap. VII) produce asupra lui José Cemi o impresie extraordinară, răscolindu-l profund și făcîndu-l să simtă că pătrunde brusc într-o zonă sacră. Defilarea verbală aduce în suflutele tuturor celor de față o senzație de mare bucurie, pentru că scrisoarea are «darul de a transforma limbajul în natură».

Într-un ciclu de eseuri despre Góngora, despre «imaginile posibile» și despre «epocile imaginare», clădește un sistem poetic de o mare originalitate. Vorbînd despre concepția poetică a lui Lezama, Cortázar (care, date fiind afinitățile ce-l leagă de scriitorul cubanez, a devenit unul dintre cei mai comprehensivi și subtili critici ai săi) afirmă că eseu despre imaginile posibile îl fascinează tocmai prin dificultățile pe care n-a reușit să le învingă, mai mult chiar decît prin sugestiile pe care a putut să le prindă și să le fructifice. Și aceasta datorită unei impresii foarte puternice de iminență a înțelegerii chiar la lectura pasajelor mai puțin inteligibile pentru el. Lezama apare ca un scriitor dificil pentru că nu face concesii cititorului, pentru că se situează pe o platformă de intransigență și nu renunță la «poziția centrală» la care a ajuns printr-o vocație de mucenic al artei și printr-o viață consacrată în întregime creației și meditației artistice, iar această poziție centrală îi permite să surprindă dintr-o dată, cu o «sagacitate fericită», toate punctele de pe «circumferința» înțelegerii. Într-adevăr, atît lectura poemelor, cît și a eseurilor îi dau senzația că obscuritatea lor poate fi învinsă, și te simți îndemnat la o nouă lectură de sentimentul încrederii în posibilitatea de a te apropia din ce în ce mai mult de comorile pe care le ascunde vastul univers de cultură în care se mișcă Lezama. Fiindcă este, asemeni lui Borges or Cortázar, unul dintre cei mai cuțli scriitori ai Americii Latine; reminiscențele literare, artistice, filosofice constituie țesătura tuturor scrierilor sale. Lezama reprezintă tipul de scriitor la care lecturile au nutrit un sistem poetic original și au făcut să rodească o impresionantă «literatură a literaturii». Mîndria cartesiană a omului se întemeiază pe corelația dintre gîndirea umană și creația divină, căci dacă numai divinitatea poate crea, omul poate gîndi tot ce a creat divinitatea: «Să gîndești creația este un miracol de infinită poezie. Cine trăiește în această dimensiune trăiește ca într-o sărbătoare la Bagdad».

Lezama s-a format, cum singur declară, sub influența lui Chesterton, Maritaln, Proust și Îndeosebi a lui Paul Valéry. Citindu-i opera, cititorul ar putea adopta declarația lui Valéry despre răsplata lecturii dificile: «Mărturisesc că nu obțin aproape nimic de la cartea care nu-mi opune nici o rezistență», sau aprecierea aceluiasi despre Mallarmé: «Cel care nu-l repudiază textele atît de complexe este pe nesimțite atras irezistibil de ele și la hotărîrea de a le citi din nou».

Dificultatea și capacitatea de incitare pe care le conține orice text al lui Lezama sînt în fond caracteristici ale poeziei moderne, care, începînd cu Novallis și Hölderlin și continuînd cu Baudelaire și Mallarmé, își precizează treptat exigența de a-l transforma pe cititor într-un pelerin în drum spre Eleusis. Ba chiar se poate afirma că provocarea adresată cititorului are o tradiție mai veche. Fără a ne întoarce la acel *trobar clus* al provençalilor, de acum șapte veacuri, găsim această tentație modernă a misterului chiar la un Stendhal: «Nu scriu decît pentru o sută de cititori. Mi-ar plăcea să folosesc un limbaj sacru». Sînt cuvintele unul scriitor

care citea în fiecare dimineață câteva pagini din *Codul civil* pentru a învăța să fie concis și constituie un salyconduct dat de acest maestru al clarității pentru poetul de tip Mallarmé ori Lezama.

Limbaajul pentru inițiați la care visa Stendhal a fost cultivat sistematic de Lezama, a cărui poezie, formidabilă aventură a cunoașterii, a fascinat de la început pe cîțiva cunosători, tocmai prin ambiția enormă de a recupera poetic lumea prin intermediul imaginii. Juan Ramón Jiménez, într-un dialog despre poezie purtat cu Lezama și publicat în revista *Orígenes*, sublinia faptul că, în pofida discrepanțelor dintre ei, viziunea lui Lezama despre poezie îi impune un respect deosebit. Amîndoi se declară adepții lui Valéry, ai poeziei pure, dar pe cînd Juan Ramón Jiménez apără « obligația purității », Lezama vorbește de « puritatea obligată »; pe cînd Juan Ramón Jiménez înscrie poezia pe « linia perfectă și înfinită », Lezama postulează un orizont eliptic cu un centru în interiorul creatorului și celălalt în exterior, un spațiu tensionat în care se naște imaginea. Este aici deosebirea dintre un clasic și un baroc al poeziei pure.

Ajuns timpuriu la maturitatea viziunii sale despre poezie, Lezama își definește programul încă din 1937, în același memorabil dialog cu Juan Ramón Jiménez: « Poezia va fi întotdeauna iubire absolută sau ură neîmpăcată. Poezia pune problemele într-o tensiune ultimă, inapelabilă, și încercarea de contopire cu ea ar fi o timiditate care ar provoca o mulțime de superficialități și insolențe. Sinteza iubirii și a altor antipatii de neînvins, puritatea care este obligată să producă cele mai eficiente reacții sub un semn care s-o interpreteze sau să-i răpească secretul randamentului maxim, constituie climatul în care poeziei îi place să fie găzduită, impunînd legăturilor și obligațiilor fixate dinainte propriile sale legi, fie pentru obscuritatea provocată sau pentru aceea care ne invadează și ne zăpăcește cu adevărat, fie pentru delir, care pe urmă rezolvă cele mai contrarii principii de relații verbale ». Trei obiective principale se succed în acest paragraf: la început poezia ca decizie, în partea finală labirintul ca veghe și conjurare a nebulnei, iar în centru « puritatea obligată », produsă de potrivirea cuvintelor.

Cînd un poet ca Lezama încearcă să surprindă substanța proteică a poeziei, trebuie să renunțe la formele tradiționale de posesiune provizorie și facilă: explicite emfatică, sens logic cu limpezime de cristal, regularitate, armonie, unitate. Limbaajul său devine inevitabil dificil, și cititorul e amețit de invazia torențială a imaginilor. « Nu înțelegem uneori — declară Juan Ramón Jiménez în dialogul amintit — noțiunile dumitale prea bogate și expresia prea efervescentă », dar imediat îi recunoaște lui Lezama plenitudinea intuitivă a unei lumi complexe și împlîntarea fermă, durabilă, obsedantă în spațiul culturii artistice și filosofice.

Sistemul poetic al lui Lezama nu implică însă, cum s-ar putea crede din cele spuse mai înainte, abolirea logicii. Imaginile, aparent anarhice în succesiunea lor neostenită, ascultă în fond de o înlănțuire strictă. Căci există mai multe tipuri de rigoare, și nu e mai puțin riguroasă căutarea complexității întreprinsă de Lezama decît căutarea simplității, eleganței și economiei. Prin înlănțuirea imaginilor Lezama urmărește să descopere întotdeauna semnificații profunde. Referindu-se la Claudel, vorbește de metaforă ca de un « continuum al cunoașterii ». Mai important decît orice este drumul, fluența neîntreruptă a cuvintelor în căutarea înțelesului, care se ivește pe neașteptate din însăși acumularea imaginilor. Cantitatea se transformă în calitate. Imaginile sînt semne, noduri semnificante care întrunesc semnificații textuali heteroclitici, apropiînd textul ultim de enigma pe care acesta încearcă s-o reflecte și dînd naștere unei « progresii a formei ». Lezama postulează o adevărată metodă de cunoaștere poetică, pe care o vede ca succesul unei neconținută de « imagini posibile »: « Cum asemănarea cu o formă esențială

este infinită, imaginea este singura mărturie a acestei asemănări, care altfel își justifică voracitatea de Formă». Din înșiruirea «imaginilor posibile» se configurează un text multiplu, o deschidere textuală care abolește noțiunea de gen literar și în care metafora este ca un mecanism declanșator al unui flux verbal inepuizabil ce unește teluricul cu stelarul. Prin această demnitate cognitivă a metaforei, logosul este ridicat la rang de piatră filosofală.

Titlul enigmatic al unui volum de poezii publicat în 1941, *Enemigo rumor* (*Zgomotul vrăjmaș*), îi rezumă, desigur imperfect, complexul sistem poetic. Într-o scrisoare explicativă adresată poetului Cintio Vintier, poezia este văzută ca o comunicare inefabilă prin intermediul «imaginilor posibile»: «Unica apropiere de poezie pe care o întrezăresc — scrie el — este reducerea la absurd, în sensul grecesc din geometrie: nu e posibil să presupunem că e posibil. Oare fuge poezia de lucruri? Dar ce înseamnă de fapt să fugi? După Pascal, este singurul mod de a merge și de a înainta. Poezia se transformă într-o substanță atât de reală și devoratoare, încât o întâlnim peste tot. Nu e o simplă lumină impresionistă, ci se concretizează într-un corp vrăjmaș care ne privește de la distanță. Dar fiecare pas pe care-l facem în acest spațiu dominat de tensiunea dușmăniei provoacă o comunicare inefabilă».

Pentru Lezama imaginea posedă substanță, reprezentînd miezul poemului, și eficiență filosofică. «Imaginea — scrie el — este realitatea lumii invizibile. Miracolul poemului constă în posibilitatea de a crea o substanță rezistentă, fixată într-o metaforă care înaintează mereu și stabilește conexiuni infinite, și o imagine finală care asigură veșnicia acelei substanțe». Imaginea tinde să acopere substanța poetică într-un mod «unificator și fix, ca o stea», prin conexiuni progresive. Într-un poem din *Zgomotul vrăjmaș* încearcă să surprindă paradoxul profund pe care-l reprezintă în concepția sa poezia, afirmînd că iubirea nu se exercită prin contactul direct al porilor, ci «de la por la stea», iar spațiul care le desparte formează un pod suspendat. Imaginea îndeplinește în concepția lui o funcție de unificare și fixare a substanței poetice prin distanțare și apropiere progresivă.

Conștient că expunerea sa nu are o limpezime de cristal, Lezama atrage atenția că poezia este o «claritate misterioasă» și că sistemul său distruge cauzalitatea aristotelică, căutînd *lo incondicionado poético* (necondiționatul poetic). În cadrul acestuia stabilește cîteva metode poetice specifice: mai întîi vechea *ocupatio* a stoicilor, cînd imaginea acoperă întreaga substanță sau «rezistență teritorială» a poemului; apoi *vivencia oblicua*, pe care o explică prin următorul exemplu: cînd sfîntul Gheorghe și-a înfipt lancea în balaur, raportul logic a fost cavaler-lance-balaur. Raportul invers, al forței regresive, ar fi fost: balaur-lance-cavaler. Or, în momentul cînd balaurul e străpuns de lance, nu el moare, ci calul sfîntului: raportul nu este deci cauzal, ci necondiționat. O altă metodă este *subtil*, cînd cauzalitatea între două noțiuni se stabilește instantaneu. În sfîrșit, vorbește și despre metoda *hipertelică*, care merge dincolo de finalitate, învingînd orice determinism: «În spațiul vid imaginea își depune ouăle». Acest «cosmos receptiv al imaginii», cum își numește chiar el universul poetic, este domeniul posibilului. Lezama, ca orice poet de mare cultură, *amateur de toutes les choses, le poliphile*, cum spune La Fontaine, își poate înscrie sistemul poetic într-o serie de sentințe cu profundă rezonanță în spațiul culturii europene: «Imposibilul credibil» despre care vorbește Vico, înțelegerea neintelektuală a lucrurilor supreme despre care vorbește Nicolaus Cusanus în *De docta ignorantia*, apoi credința lui Pascal că totul poate fi natură de vreme ce adevărata natură s-a pierdut. («Nu-l bine pentru om să nu vadă nimic. Dar nici să vadă atât de mult, încît să creadă că stăpînește totul, ci doar cît să-și dea sema ce-a pierdut. E bine să vadă și să nu vadă: aceasta e starea

naturală ».) Aceste sentințe constituie prețioase puncte de referință pentru înțelegerea concepției despre imagine văzută ca o oglindă ce reflectă enigmele universului. Plecând de la ideea lui Pascal că adevărata natură s-a pierdut, deci totul poate fi natură, imaginea capătă în sistemul lui Lezama un rol imens și fascinant: în primul rînd pentru că reprezintă natura substituită, în al doilea rînd pentru că numai ea ne poate dezvălui « destinul înspăimîntător » de natură substituită. Concepția poetică a lumii antice și cea a lumii moderne îi apar deopotrivă stăpînite de imagine. La Baudelaire surprinde foarte clar o întoarcere la *areteia*, la poezie resimțită ca fatalitate și sacrificiu. Prin intermediul imaginii, poetul devine stăpîn al naturii (acesta fiind destinul său de un « ascetism seducător »), biruie surghiunul și înstrăinarea, dobîndind « o unitate de nucleu rezistent ».

În ceea ce privește valoarea cuvîntului, Lezama amintește cele trei variante stabilite de Pitagora: cuvîntul simplu, cuvîntul hieroglific și cuvîntul simbolic, altfel spus cuvîntul care exprimă, cel care ascunde și cel care semnifică. Cuvîntul poetic aspiră să fie toate cele trei variante la un loc. Bazîndu-se pe desfășurarea progresivă a metaforei și pe « rezistența » imaginii, supracuvîntul poetic creează acel « corp vrăjmaș » pe care l-am pomenit mai înainte. la naștere astfel miracolul poeziei, *terateia* grecilor antici, explicată de Aristotel prin observația că Eschil în *Prometeu* își propune să obțină nu atît o iluzie realistă, cît o surpriză încîntătoare.

Este extrem de caracteristică pentru Lezama apărarea conceptului de *terateia*, care trimite la prodigios, dar și la monstruos. Opera lui se adresează căutătorilor tenaci care nu se tem să se scufunde în ape nesigure, unde se pot întîlni cu creaturi mitice surprinzătoare, netrecute prin vămile mitologice. În contexte noi, semnificațiile devin altele. Cititorul care are curajul să se lupte cu monștrii lui Lezama va ajunge să alcătuiască o nouă heraldică a literaturii. Cu toate riscurile răcîcirii, merită din plin să se aventureze în acest univers populat de ființe mitologice și fertile asociații metaforice, încercînd să urmărească un limbaj complex, tributار întregii simbologii cunoscute de cînd există pe lume creație poetică.

Întreg acest sistem poetic și obsesia imaginii domină și romanul *Paradiso*. Imaginea este în același timp infern și paradis. Chiar titlul, în italiană în original, pe lîngă aluzia la cîntul cel mai sublim și misterios al *Divinei Comedii*, ne trimite cu gîndul la definiția pe care Valéry o dă poeziei: paradis al limbajului. Unul dintre personajele centrale al cărui rol este să stimuleze spiritele, se numește chiar José Cemí, în cubaneză *Cemí* însemnînd *Idol*, imagine. Desigur, *Paradiso* este și un roman autobiografic de tip proustian, deoarece « copilăria și adolescența formează romanul fîcărui dintre noi, indiferent dacă ajungem sau nu să-l scriem », dar notele autobiografice nu reconstituie un univers pitoresc de epocă, ci în primul rînd căutările viitorului poet în planul expresiei artistice și al comunicării umane în general. Mediul familial și social sînt evocate în funcție de aceste căutări. Evenimentele politice ajung să ocupe uneori primul plan. Așa se întîmplă cînd personajul amintit la parte la eroicele mișcări studențești din 1930 împotriva dictaturii lui Machado, la care Lezama însuși a participat pe cînd era student la drept în Havana. Atmosfera deceniilor trei și patru în mediile intelectuale din Havana este reconstituită pe măsura ce José Cemí se formează ca om și ca poet, cristalizîndu-și sistemul poetic. *Paradiso* este înainte de toate un roman al cunoașterii, o analiză a posibilităților nelimitate ale imaginii ca factor cognitiv. Lezama însuși declară că pentru el romanul nu este o problemă de tehnică, de construcție, de structură sau de subiect, ci o problemă de limbaj. Romanul se situează în spațiul care desparte poezia de poem. Nu numai că realitatea nu există în afara limbajului, dar realul romanesc este tocmai enunțarea lui, existența lui în limbaj. *Paradiso* este romanul unei vieți, un roman total, irepetabil, în care este decan-

tată experiența cunoașterii de-a lungul mai multor contexte social-culturale. Amintirea mamei, a copilăriei, a prietenilor din adolescență, apoi Universitatea și căutarea patetică a unor imagini posibile ale omului sînt experiențe care capătă la Lezama o fervoare intelectuală extraordinară, comparabilă cu fervoarea lui Cortázar din *Rayuela*. Reconstrucție minuțioasă și exuberantă a vieții unui poet, *Paradiso* este aureolat de poezia distanței și a amintirilor. Distanța contribuie la o mai mare justețe a valorificărilor, iar memoria conferă prestigiu faptelor cotidiene, care, altfel, ar deveni obiectul unei simple cronici de familie.

« Existența mea are trei suporteri — declară Lezama în interviul amintit —: « Erosul » distanței, Oppiano Licario și domeniul imaginii. Prin intermediul lor am vrut să mă apropiu de lucruri și am încercat să comunic ce am reușit să învăț. »

Cine este Oppiano Licario? Unul din personajele pur imaginare ale romanului, alături de Foción, care întruchipează autodistrugerea, și Fronesis, care întruchipează responsabilitatea etică. Oppiano Licario ar reprezenta — după însuși Lezama — mitul depărtării, lumea miracolelor: « Este un fel de Doctor Faust, de flință tibetană, omul care trăiește în cetatea stalactitelor, care înseamnă Erosul absolutei depărtări, unde se confundă realul cu irealul în zarea ideală ». Este, totodată, lumea creată de imagine, o flință de libertăți, un Euphorion geotehan.

Ultima operă scrisă de Lezama, inevitabil o dezvoltare a romanului *Paradiso*, poartă chiar titlul *Oppiano Licario*. Personajul își precizează rolul de a desemna, rămînînd el însuși, un cod ilizibil, este un personaj de lectură față de lectura personajelor, un spațiu în care ceilalți se citesc.

Textul operei se referă la un alt text ale cărui litere s-au șters, devastate de un ciclon. Acest joc de oglinzi al unui text răsturnat în imaginea absentă a altui text, care oferă ca replică imaginea lui Oppiano prin intermediul tuturor personajelor și străbătînd opera cu fulgurația unui vid, dezlanțuie alte jocuri și replici de-a lungul unui fir labirintic, făcînd posibilă funcționarea ficțiunii.

Asemeni lui Oppiano Licario, Lezama se ascunde și reapare travestit, devine mereu altul, imagine a transformării neconținute, săgeată a lui Zenon care nu ajunge niciodată la țintă, care zăbovește nedefinit pe traiectoria ei.

Sub raportul expresiei, acest grandios monument stilistic baroc nu este lipsit de neglijențe, căci în concepția lui Lezama opera de artă trebuie să conțină și « materie brută », așa cum Michelangelo lăsa în sculpturile sale o porțiune de piatră necioplită, făcînd să contrasteze și să se potențeze reciproc partea nelucrată, spontană, a pietrei și cea șlefuită, finisată. Frazele stufoase, neterminate, îmbinările neobișnuite, cuvinte care scrișnesc și scapără luminii reci, frecvențele jocuri de imagini și de concepte se înscriu în bogata tradiție barocă a literaturii latino-americane. Bunăoară, în loc de a vocifera Lezama spune a baritoniza, țesătoarele sînt « femeii care fac munca Penelopei », țeșutul este « flexibilizarea unui mister » etc. Ornamentele baroce implică un simț fin al umorului. Ironia este dealtfel o constantă a operei lui Lezama, consecință a efortului titanice de aflare a « imaginilor posibile ». Tensiunile enorme se cer ușurate. Cînd evidența se transformă, prin declanșarea unei fantezii exuberante, în elucubrații pe care bunul simț nu le mai poate admite, intervine ironia, ca o supapă de siguranță. Este o ironie subtilă, lipsită de violență, cu o nuanță de amărăciune, lăsînd să se întrezărească neliniștile și parțialele înfrîngerii ale unei sensibilități și unei gîndiri halucinate. Ar putea fi altul preț al căutării absolutului? Ar fi putut oare Faeton strîni cali de la carul tatălui său? Surprinde oare pe cineva prăbușirea lui Icar? Și oare prăbușirea lui are pentru omenire doar semnificația unui eșec?

UN REPER ESENȚIAL
PENTRU LITERATURILE
LATINO - AMERICANE



revista « Origenes »

JOSÉ LEZAMA LIMA

O zi din ceremonial

Orígenes (Origini) a fost la fel de aproape de cerc ca și de spirala nesfârșită, căci mișcările sale ajungeau pe atât de drept la țintă pe cât se deschidea aceasta spre fiecare surpriză, părînd că adaugă mereu alte posibilități. Dacă cineva e surprins, i-aș răspunde că cei dinții eram surprinși noi, deoarece nu ne venea să credem că există un asemenea echilibru în cadrul unui destin care în același timp favoriza o forță neașteptată, precum sosirea unei comete noi.

Nevoia aproape fanatică pe care o simțeam de a face reviste avea două motivări esențiale. Nevoia de a publica, fiindcă uneori ziarele și revistele existente refuză să accepte creațiile tinerilor. Și nevoia de a ne configura într-un sistem de exigențe istorice și de generație. Din perspectiva de azi putem afirma că dacă nu ne-am fi luptat eroic pentru a scoate această revistă, tot ce mai târziu s-a numit « generația *Orígenes* » nu și-ar fi putut arăta unitatea, profilul particular și iradiațiile istorice. O revistă a unei generații se inaugurează și începe să pășească în lume: treizeci de ani mai târziu cîteva nume din paginile ei au devenit nume de autori realizați. « *Generația Orígenes* » se distinge prin faptul că aproape întreg echipajul s-a salvat din naufragiu. Și nu pentru că s-au agățat de vreo scîndură sau pentru că marea s-ar fi liniștit ca prin minune, ci pentru că erau buni înotători.

Există cîteva trăsături care acoperă întreaga grupare și vasta întindere a revistelor succesive care i-au găzduit creația. Singurătatea adolescenței și, mai ales, decisiva influență maternă. Acestea se traduceau printr-o delicatețe și ca un fel de așteptare și implorare a unui hazard favorabil. Dacă adăugăm prietenia ca o taină și o decisivă forță aglutinantă, se limpezește secretul dăinuirii « generației *Orígenes* », pornind chiar de la rădăcinile sale. Faptul, extrem de important, că ne mulțumeam cu puțin, cu foarte puțin sub aspect economic, că aveam o averisune înăscută pentru apetențele sumbre și ocuparea de poziții sociale, într-un moment în care viața națională era tocmai contrariul, și anume goana după satisfacții imediate. Faptul că în acea goană a imediatului, în acel mod banal și neghiob de existență, a apărut un grup de tineri care căutau contrariul, și anume cele mai nobile valori ale inteligenței și ale poeziei, era de ajuns pentru ca cineva, atent la mișcarea spiritului, să vadă în acel grup excepția necesară, creatoare, capabilă să ne ofere o surpriză fericită. Bineînțeles că legile invizibile ale simpatiei funcționau admirabil în acel grup de oameni muncitori, care, fără aere de aroganță, umpleau un gol și făceau să se oprească în loc, ba chiar să dea înapoi, pădurea morții care pînă atunci înaintase amenințător.

JOSÉ LEZAMA LIMA

○ zi de ceremonial • generația Origenes •
cunoscându-l pe LEZAMA LIMA







Portaluri din str. Teniente Ray

Lezama Lima într-o fotografie inedită obținută prin generozitatea lui José Rodríguez Feo, prezent în imagine deopotrivă cu criticul Roberto Fernández Retamar care avea să devină constructorul neobosit al revistei «Casa de las Américas».

Începeam bătaia revistelor, care trezeau cu fiecare zi o curiozitate tot mai mare din partea tineretului, făcându-l să se apropie de noi. Era un semnal și un exemplu. Paginile acelea, acele mici caiete, sînt căutate cu trecerea timpului ca simboluri ale salvării, ca unul dintre puținele lucruri care dăinuie dintr-o epocă în care ruina și dezintegrarea înaintau cu o furie vertiginoasă.

Dăinuie pentru că erau corpuscule de iradiere, o incontestabilă forță de acumulare și expansiune. Aceste reviste erau departe de a voi să se transforme în note pentru prezumțiile erudiției ori în fișe pentru trîndave jocuri ale memoriei. Trebuie să te apropii de ele de parcă ar continua să apară și astăzi, de parcă nevoia apariției lor ar aparține prezentului. Toate paginile acestor reviste ar putea fi strînse între copertile unei singure cărți. Atunci s-ar vedea unitatea lor profundă și impulsul care le guvernează. Scoase într-un moment încărcat de aspirațiile tinereții, fac să se trezească în sufletul tuturor tinerilor forțele creatoare și să se manifeste cutedor spiritul critic.

Din fiecare număr ar ieși la iveală fie un text memorabil, fie un nume necunoscut pe care timpul va avea grijă să-l transforme în destin. În centrul preocupărilor noastre s-a aflat poezia, fiindcă socoteam că romanul și critica sînt forme ale uneia și aceleiași *poiesis*. Dar nu numai în poezie s-a manifestat lucrarea noastră. Există și pictorii « grupului *Origenes* », precum și muzicienii « grupului *Origenes* ». Ba chiar se poate vorbi de noi legături de cărți, care marchează noi forme în istoria cărții ca operă de artă.

Aș vrea să amintesc cîteva din aceste pagini, pe care fiecare generație trebuie să le citească. În *Verbum*, paginile lui Claudel la centenarul lui Descartes, în care se precizează că tradiția ideilor « clare și distincte » nu e singura tradiție a Franței, că dincolo de *clarté* există misterul catedralelor. În *Espuela de Plata* (*Pinteni de Argint*), Tratatul despre Hegemon, de Crisipus, în care misterul corpului omenesc e rezolvat ca o culegere de imnuri. În *Nadie parecía*¹ (*Ninemi nu se arăta*), diferitele referințe la poezie, de la Sidney la Shelley. Și pagina delicioasă a lui Saint-Simon despre grădinarul Le Nôtre, și aprecierile lui Eliot despre poezia lui Yeats. În cele cincizeci de numere ale revistei *Origenes* apar multe pagini care ne obligă la o nouă lectură, de la paginile venerabilului Santayana la cele pătrunse de permanenta neliniște tinerească a lui Camus. Aceste reviste continuă să trăiască prin perenitatea unei mari părți din materialul din care sînt alcătuite. De aceea, mai mult decît la grupul *Origenes* îmi place să mă refer la o stare de poezie, care se prelungește asemeni unei spirale, datorită rezistenței materialului său prin naufragiul toamnelor.

Ceremonialul grupului *Origenes* se desfășura în mai multe direcții convergente. Cea dintîi formă era ceremonialul liturgic (nunți, botezuri, zile onomastice). Pe urmă vom vorbi despre ceremonialul prileteniei. Uneori ne strîngeam în jurul părintelui Gaztelu, în mica biserică din Bauta, împodobită cu picturi și vitralii de Portocarrero și de Mariano. Mai era și ceremonialul conversației, care menținea efervescența comentariilor și a știrilor literare. Și ne ajuta să deprindem arta dialogului. Cu grație gravă, spaniolă și cubaneză totodată, Julián Orbón aducea, în atmosfera aceea corală creată de noi toți, comentariul muzical care încheia un moment al conversației, pentru a deschide noi subiecte interminabile. În acest sens n-o putem uita pe María Zambrano, care mobiliza spiritele cele mai diverse, de la Platon pînă la Husserl, femeie extrem de inteligentă, însuflețită de fervoarea poetică a sudului Spaniei. Ea a scris un eseu impresionant, *Cuba secretă*, în care întuia adevărata sem-

¹ Sîrșitul unui vers celebru: en parte donde nadie parecía, din *Noche oscura* (*Noaptea întunecată*) de San Juan de la Cruz, vers care, în traducerea lui Al. Busuioceanu, sună: "În locuri unde nimeni se-arăta".

nificație pe care avea s-o dobândească *Orígenes* pentru cultura cubaneză. Pe *María Zambrano* o însoțea uneori acel cavaler înțelept care se numea doctorul *Gustavo Pittaluga*. Tratatările lui și stilul lui foarte personal îl transformau într-o figură în același timp clasică și modernă. Era italian, era foarte spaniol și a devenit un cubanez de o noblete și un rafinament fără egal.

Aceste forme ale ceremonialului pe care le-am numit convergente ne purificau gustul, ne sporeau puterea de lucru și ne mențineau într-o constantă vigilență a adevizurilor și antipațiilor.

Într-una din acele ceremonii liturgice, într-o zi onomastică, ne-am adunat la biserica *Baută*. Cu acea ocazie *Eliseo Diego* a citit *Primul discurs* din poemul *Pe strada Jesús Montes*. Era un dar prețios și surprinzător, suficient pentru a umple după-amiaza cu acel cuvânt vestitor al unuia dintre cele mai opulent sobre destine poetice pe care le-am avut. A fost mai mult decât suficient pentru ca să ne dăm seama cu toții de verbul care se năștea și care se impunea prin siguranța scriiturii sale. Am recunoscut cu toții transparența acelor versuri, dar eu prefer să laud consistența lor, asemănătoare șuvoiului unei bune șarje de metal. Ba chiar aș îndrăzni să spun că în acest înot pe sub apă demonstra în mod paradoxal o consistență transparentă. Nu era o consistență care să dezvăluie zgura infraconștientului obscur. Simbolurile ei erau evidente și amintirile ei se înțețeau ca focul în momentul evocării casei, asemeni unei arce a alianței plutind în eternitate. Poemele lui *Eliseo Diego* mă fac să-mi amintesc sentința lui *Claudel*: « Poetul este omul care, fără să vorbească, simte înțelesul cuvintelor după gustul lor. » (. . .)

Generația *Orígenes* s-a bucurat de comentariul critic prompt al cărților de poezie. Critica lui *Cintio Vitier* sau cea a *Finei García Marruz* însoțea cu fervoare poetică și cu rigoare fiecare text de poezie. Ei și mulți alții au scris despre opera lui *Eliseo Diego* și despre evoluția ei; eu nu mi-am propus decât să semnaliez amintirea acelei zile memorabile pentru toți în care am văzut născându-se unul dintre poemele cele mai importante ale literaturii noastre.

Cînd s-a publicat *Pe strada Jesús*, bucuria pe care am simțit-o a fost de natură esențial poetică. În câteva versuri amicale, scrise cu acea ocazie, am încercat să exprim bucuria pe care mi-o produsese cartea aceea atât de bogată și exactă în surprinderea peisajului nostru.

Unii cred că negînd conceptul de generație se neagă istoria. Nu e deloc așa, ci tocmai invers. Dar lupta dintre generații trebuie să se proiecteze în viitor, pînă se obține, în toată splendoarea sa, ceea ce fiecare generație a oferit în mod fragmentar și neterminat. În această sumă de piese mărunte pe care fiecare generație le oferă ca izbinzi, gloria fiecăreia stă în puținul pe care l-a putut realiza. Astăzi « generația *Orígenes* » și poezia cubaneză se pot mîndri cu *Pe strada Jesús* ca una din splendorile lor, iar cu autorul poemului ca una din marile lor izbînzi.

aprilie 1973

În românește de ANDREI IONESCU



Generația «Orígenes»

Întregim evocarea atât de vie a « generației Orígenes », făcută de însuși animatorul ei, Lezama, în 1973, cu prilejul sărbătoririi poetului Eliseo Diego, oferind câteva date de istorie literară și mărturiile ale unor componenți ai generației. În 1944 apare la Havana primul număr al « revistei de artă și literatură » Orígenes, condusă de José Lezama Lima și José Rodríguez Feo. Cu ajutorul ei Lezama își realizează vocația « aglutinantă » în viața literară cubaneză timp de câteva decenii. Poetul cubanez Cintio Vitier, format în ambianța revistei, își amintește (Estafeta literară, octombrie 1978) că « grupul Orígenes s-a înjghebat în anii 1938—1939, în jurul lui Lezama, care avea darul de a fi în același timp un creator și un mare animator al poeziei și al culturii cubaneze. Fiind încă student al Facultății de Drept din Havana, editează revista Verbum, apoi Espuelas de

plata, care apare în 1939 și are o importanță hotărâtoare pentru configurarea grupului care se va numi « grupul revistei Orígenes ». Lezama reușește să unifice generația scriitorilor născuți în jurul anului 1910 (din care făcea parte el însuși) cu grupul celor mai tineri, născuți după 1920, cum sînt poeții Eliseo Diego și Cintio Vitier. « Era o revistă care apărea în toate anotimpurile anului, își amintește Cintio Vitier; ceea ce era un lucru paradoxal, fiindcă în Cuba e greu să vorbești de anotimpuri. Se publicau patru numere pe an, patru numere pe care Lezama le pregătea cu mare grijă. Revista o scotea împreună cu criticul José Rodríguez Feo, care aducea în mare parte mijloacele economice, și încă de la început, pe lângă importanța națională, a avut un ecou internațional, devenind organul unei întregi generații de poeți ».

Este firesc ca în evocarea făcută de un poet ca Cintio Vitier poezia să ocupe primul loc. Dar trebuie să se știe că Orígenes a fost, în cele cincizeci de numere ce apar între 1944 și 1956, o revistă de cultură și artă cu preocupări extrem de variate, o revistă care, pe lângă scriitori, a adunat în jurul ei pe cei mai importanți compozitori (Julían Orbón) și pictori cubanezi (Mariano, Portocarrero, Lam). Orígenes întreține în deceniile cinci și șase o remarcabilă efervescență culturală, prin care Cuba se sincronizează cu cele mai exigente centre ale lumii, producind o salutară deschidere spre toate punctele cardinale. Colaborări străine prestigioase (T.S. Eliot, Saint John Perse, Santayana, William Charles Williams, Wallace Stevens) marchează acest moment de universalitate pentru cultura cubaneză. Traducerile de poezie ocupă, bineînțeles, un loc important în paginile revistei: Paul Valéry, Mallarmé, Rimbaud apar în versiunea lui Cintio Vitier. Dar legăturile cele mai strînse le are Lezama cu poezia spaniolă, începînd cu Juan Ramón Jiménez (care colaborase încă din perioada anterioară la revistele inițiate și conduse de Lezama) și continuînd cu Jorge Guillén, Vicente Aleixandre și Luis Cernuda. Sprijinul acordat de Juan Ramón Jiménez, care a vizitat Cuba și a purtat cu Lezama o serie de conversații publicate de acesta sub titlul Colocvii cu Juan Ramón, a fost hotărîtor pentru prestigiul revistei în primii ani de apariție. De numele lui Juan Ramón Jiménez este legată și dispariția revistei, cum își amintește Lezama: « Juan Ramón a publicat un articol în care se apăra de referirile indirecte nu tocmai reverențioase pe care le făcuse Vicente Aleixandre, și atunci s-a ivit între Rodríguez Feo și mine o neînțelegere, căci el era de părere să nu publicăm răspunsul de apărare al lui Juan Ramón. Este știută de toată lumea extraordinara simpatie și afecțiunea extrem de puternică pe care i-o port lui Juan Ramón Jiménez. A fost una din prietenii mele din adolescență, o prietenie de natură să marcheze viața unui om. O asemenea prietenie nu poate fi ruptă cu ușurință și nu se trădează pentru un motiv banal. Atunci, bineînțeles, revista a dat ultima bătălie pentru Juan Ramón Jiménez și am ajuns astfel la numărul 50. Mai departe ne-au lipsit mijloacele. . . dealtfel, cred că, în momentul acela, revista Orígenes își îndeplinise rolul ei istoric. . . ».

Acest rol istoric a constat în deschiderea spre alte zone culturale ale literaturii și artei cubaneze, în dialogul naționalului cu universalul și integrarea fenomenului literar cubanez în contextul Americii Latine și al lumii întregi. Octavio Paz a putut afirma că Orígenes, era, în anii 50, « cea mai bună revistă de limbă spaniolă ».

Chiar dacă și-a întrerupt apariția în 1956, spiritul revistei Orígenes se prelungește și astăzi în alte publicații cubaneze. « Grupul Orígenes » a fost o școală pentru tinerii scriitori de atunci, care s-au afirmat în paginile puse generos la dispoziție de Lezama, fără nici un fel de restricții de vîrstă: Fayad Jamís, Roberto Fernández Retamar, Edmundo Desnos, Pedro de Oraa, Pablo Armando Fernández. Retamar, actualul director al revistei Casa de las Américas, a putut cunoaște, pe cînd era un băiețandru, în redacția revistei Orígenes, ce înseamnă un atelier de tip renascentist, o « casă » însoțită de pictori, de muzicieni, de poeți, care desenează, cîntă la orgă, recită versuri. În această atmosferă de prietenie, de entuziasm al creației, tinerii de atunci au putut crește și înflori, preluînd astăzi ștafeta spiritului care prezida în redacția revistei Orígenes. « Am afir-

mut de multe ori — declara Lezama într-un alt interviu, publicat în revista spaniolă *Índice*, septembrie 1976 — că Orígenes nu era o generație, ci o stare poetică în care erau cuprinse mai multe generații. Era întoarcerea la origini. Cum spune Nietzsche, cel care se întoarce la origini găsește origini noi. Era o întoarcere la forțele generative, la sursele creației. Reușisem să ne unim atât de strins, încât prin intermediul spiritului am ajuns la legături de sînge, și între viețile noastre existau relații de rudenie, care erau aparițiile revistei. Aportul ei fundamental a fost preocuparea pentru fenomenul cubanez și expresia lui poetică, cum se poate vedea în opera magistrală a lui Cintio Vitier despre elementul cubanez în poezia noastră, și în același timp preocuparea ca această expresie cubaneză să ajungă universală, să poată interesa pe toți oamenii. Nu vreau să spun că în alte momente nu s-ar fi urmărit același scop istoric, dar la Orígenes s-au subliniat naționalul și universalul, nu numai din perspectiva cubaneză, ci s-a stabilit o corelație care făcea ca naționalul să se hrănească din universal, generînd o manifestare literară în stare să-i intereseze pe toți ».

A.I.

Piața Catedralei și Palatul marchizilor de Aguas Claras,
văzute din restaurantul « El Patio ».



DARIE NOVĂCEANU

«...boala Paradisului». Incidențe memorialistice

Neașezat încă bine în mine, tropicul, la prima întâlnire cu el, mă tulbura mai cu seamă prin diminețile lui. Amurgul venea foarte grăbit, ghilotinând lumină și umbră, dar mai puțin spectaculos, aprinzând fără veste deasupra Havanei flacăra la începuturi ca de rubin a stelelor mari și mult prea joase, ca niște felinare suspendate în nevăzut. În schimb, diminețile erau aproape mitologice, cu irizări fascinante și pupile grele de somn, cu sirene și monștri descompletați, cu peșteri adânci deschise dincolo de țarm, în ceața de peste mare, și țipăt de păsări necunoscute. Lupta — căci totul părea o luptă între culori și forme — dura totuși puțin, palmierii fiind cei dinții care-și lăsau pletele incendiate de răsărit, moment în care, brusc, ca și cînd cortina de negură jilavă n-ar fi existat niciodată, surizător și calm, proaspăt sosit din palatele lui Poseidon, soarele puneă stăpînire pe mare, pe pămînt și văzduhuri. Așa îmi închipuiam și continui să-mi închipui și azi facerea lumii.

Era noiembrie, era în 1967, iar chipul lui Che Guevara, abia căzut în Bolivia, stăpînea străzile orașului, surizînd din vitrine și de pe ziduri, multiplicat simbol prăbușit al unei lumi pe care lumea de azi refuză să o înțeleagă.

Ce știam atunci despre Lezama Lima? Puține lucruri, aproape nimic. Dincolo de referințele despre o revistă — Orígenes — fondată de el și José Rodríguez Feo, revistă care devenise din primul an (1944) catedră de poezie, grupîndu-i pe cei mai buni poeți și păstrîndu-și această demnitate timp de 12 ani, mai cunoșteam titlurile primelor sale volume de versuri *Moartea lui Narcis* (1937), *Dușmanul foșnet* (1941) și, mai puțin sigur, *Aventuri tainice* (1945) —, iar pe masa de la hotel, între primele cărți, *Paradisul*, a cărui lectură, la primele tentative, continua să mă respingă, mai ales prin substanța sa, în care deslușeam același spectacol inedit al dimineților tropicale și facerii lumii.

Romanul acesta apăruse în urmă cu un an (1966), după o așteptare care stîrnea bănuieli (două capitole se publicaseră în Orígenes, prin 1948), nedumerindu-i pe criticii cei mai avizați — pe unii îi mai intimidăază și azi — dar nu și pe cîțiva mari prozatori hispanoamericani — Julio Cortázar, Leopoldo Marechal, Mario Vargas Llosa, Mujica Lainez — care, admirativi și cunoscători, îl comentaseră imediat și fără rezerve, recunoscîndu-l drept cap de serie, situație în care a rămas pînă azi, singur și singular.

La Havana, numele lui Lezama Lima era rostit pe atunci cu venerație, în orice prilej, datorită gloriei rapide provocată de acest roman, astfel că, vrînd-nevrînd, începusem lectura lui, neexistînd zi în care să nu fiu întrebat ce cred despre carte și autor. Credeam ceea ce bănuiam că doreau să cred cei care mă întrebau, acceptînd destul de jenat ierarhia ce mi se sugera.

Pînă cînd într-o după amiază, la UNEAC — Uniunea Scriitorilor —, unde mergeam zilnic, lucrînd la prima culegere de texte literare românești care s-a publicat aici, Nicolás Guillén mi-a propus să fac parte din juriul pentru premiile literare din anul respectiv. Am zis da, fără să șovăi — de față se aflau Ángel Augier, Félix Pita Rodríguez, Fayad Jamil și José Rodríguez Feo —, adăugînd că, întrucît o cunosc mai puțin, m-ar ispiti mai mult proza decît poezia, opțiune sancționată pe loc, cu un aer de condescendență ușor neclară pentru mine.

Așa l-am cunoscut, în aceeași seară, pe Lezama Lima: un culoar larg s-a deschis prin mulțimea ticsită în sală, provocînd surisuri și înclinări de capete și monopolizînd întreaga trupă de fotografi, ca la consumarea unui miracol. Greoi dar sigur, chinuit

Case din secolul al XVI-lea aflate în cartierul istoric al Havanei, înscrise de UNESCO în Patrimoniul umanității. Foto Adalberto Ríos



Hotelul Palat Cueto. Secolul al XX-lea ►



de veşnicul lui astm, Lezama Lima a înaintat fără grabă, instalindu-se, ca preşedinte, între membrii juriului. Restul a fost numai sărbătoare.

Noaptea tirziu, la hotel, lângă teancul de cărţi peste care trona Paradisul, am descoperit manuscrisele prezentate la concursul pentru roman şi am simţit că stau în faţa unei prăpastii: era doar «prima tranşe» dintr-un total de 46, niciunul neavînd sub 250 de pagini. Cel puţin 10.000 de pagini anonime (participanţii se identificau printr-un motto) şi doar trei săptămîni de lectură, deci un ritm imposibil, de 400 pagini pe zi...

După trei zile, conform înţelegerii, am avut prima «şedinţă de lucru», prezidată, cum era firesc, de Lezama Lima, care, mai destins de data aceasta, fără cravată, doar într-o cămaşă imaculată, o guayabera, şi cu un trabuc consumat jumătate, a vrut să ştie «cum stăm». Joviali, ceilalţi membri ai juriului — poetul, prozatorul şi pictorul cubanez Samuel Feijoo, sosit de la Cienfuegos, criticul şi editorul spaniol Federico Álvarez, stabilit pe atunci în Cuba şi, direct de la Madrid, roman-cierul şi poetul J. M. Caballero Bonald — l-au asigurat că totul era în ordine, că nivelul ei se părea bun şi că separaseră chiar primele titluri mai promiţătoare. Numai eu, cu notele de lectură la vedere, am recunoscut că nu mi-am făcut o opinie, reuşind să citesc doar patru manuscrise... Hohotul de ris a fost general, pentru că imediat după aceea Lezama să mă lămurească: nu, prietene («no, compañero»), aşa n-a să terminăm niciodată. Un roman bun se recunoaşte din primele pagini. Acolo se dă tonul. Apoi, după caz, se urmăreşte un personaj, un plan temporal, subiectul şi, bineînţeles, limbajul...

Nu mi-a fost greu să-i ajung din urmă pe ceilalţi juraţi. Numai că în acelaşi timp au început şi telefoanele. Glasuri exclusiv feminine, mătăsoase şi insinuante, desenau păsări şi insule, vrînd să afle impresia despre un manuscris sau altul, identificat numai după titlu. Insistenţa lor, tăcută de fiecare din noi, era însoţită de dialogul direct, în holul hotelului sau în alte împrejurări, cu concurenţii prezumptivi, care ne încolţeau cu întrebările lor aparent dezinteresate. Amănunt nescăpat de privirile lui Nicolas Guillén care, într-o dimineaţă de noapte, ne-a urcat într-un autobuz şi ne-a dus tocmai la Varadero, eliberîndu-ne de «pînda» aspiranţilor la glorie literară.

La Varadero, în primele zile de linişte (altele nici nu au mai existat pentru că ni se luase urma), am lăsat deoparte manuscrisele şi am terminat lectura Paradisului. Cu destul chin, recunosc, dar nu fără folos: peste multe din paginile aspiranţilor la premii plutea, uneori vag, alteori limpede, aerul Paradisului. Nu în ceea ce priveşte mişcarea personajelor (Chemí şi Oppiano Licario înaintează în timp şi dincolo de el la un mod inimitabil), ori materia narată, ci la nivelul limbajului, acolo unde Lezama Lima se dovedeşte un arhitect unic, desfăşurîndu-şi în voie virtuţile de poet, în fraze lungi încărcate cu metafore cifrate de erudiţie, construcţii pletorice şi complexe, cu încrengături surpriză, pornind şi întorcîndu-se din cele mai neaşteptate orizonturi-mitologie, artă, filozofie, istorie, religie etc. — şi pornind iarăşi, ca un rîu care minîndu-şi apele îşi duce odată cu ele şi malurile.

Ultima «şedinţă de lucru» a juriului s-a petrecut, împotriva regulilor, acasă la Lezama Lima, în Havana Veche, rezumîndu-se la departajarea printr-un singur vot, 3 contra 2, a două manuscrise. După toată cernerea de pagini, Caballero Bonald şi subsemnatul am optat pentru un roman intitulat 30 de minute, iar ceilalţi juraţi pentru un altul, Vînt de Ianuarie. Şi nu ne înşelasem: amîndoi concurenţii nu erau nişte începători, ci autori consacraţi: David Bussi şi Lorenzo Fuentes.

Lezama Lima părea contrariat: un roman cu un astfel de titlu nu va fi citit de nimeni. N-are importanţă, am îndrăznit eu, îi schimbăm titlul. Şi cum o să i se spună? Simplu: La religión de los elefantes — Religia elefanţilor. Autorul Paradisului m-a privit lung, şi-a scos din buzunar un instrument cu pară de cauciuc roşu, ca de

stetoscop, ușurându-și respirația prinsă de astm, timp în care tăceam cu toții, așteptându-i sentința: în cazul acesta trebuie să premiem amindouă romanele. Cîștigasem. Mai greu mi-a fost să-l conving pe Bussi de unde scosesem noul titlu, sub care romanul circula și azi.

Scufundat într-un fotoliu adînc, cu brațe uriașe, în penumbra casei din strada Trocadero, Lezama Lima i-a cerut soției, Maria Lulsa, un alt rînd de cafele și conversația, pornind de la elefanți, a continuat fără timp, din Egipt, în Grecia sau India și mai departe, în lume artelor, mai ales în pictură, pagini scrise în aer, dar pe care memoria le recunoaște drept gemene cu altele, atît de dense, în eseurile din Căntărea vrăjită sau din Introducere la vasele orifice.

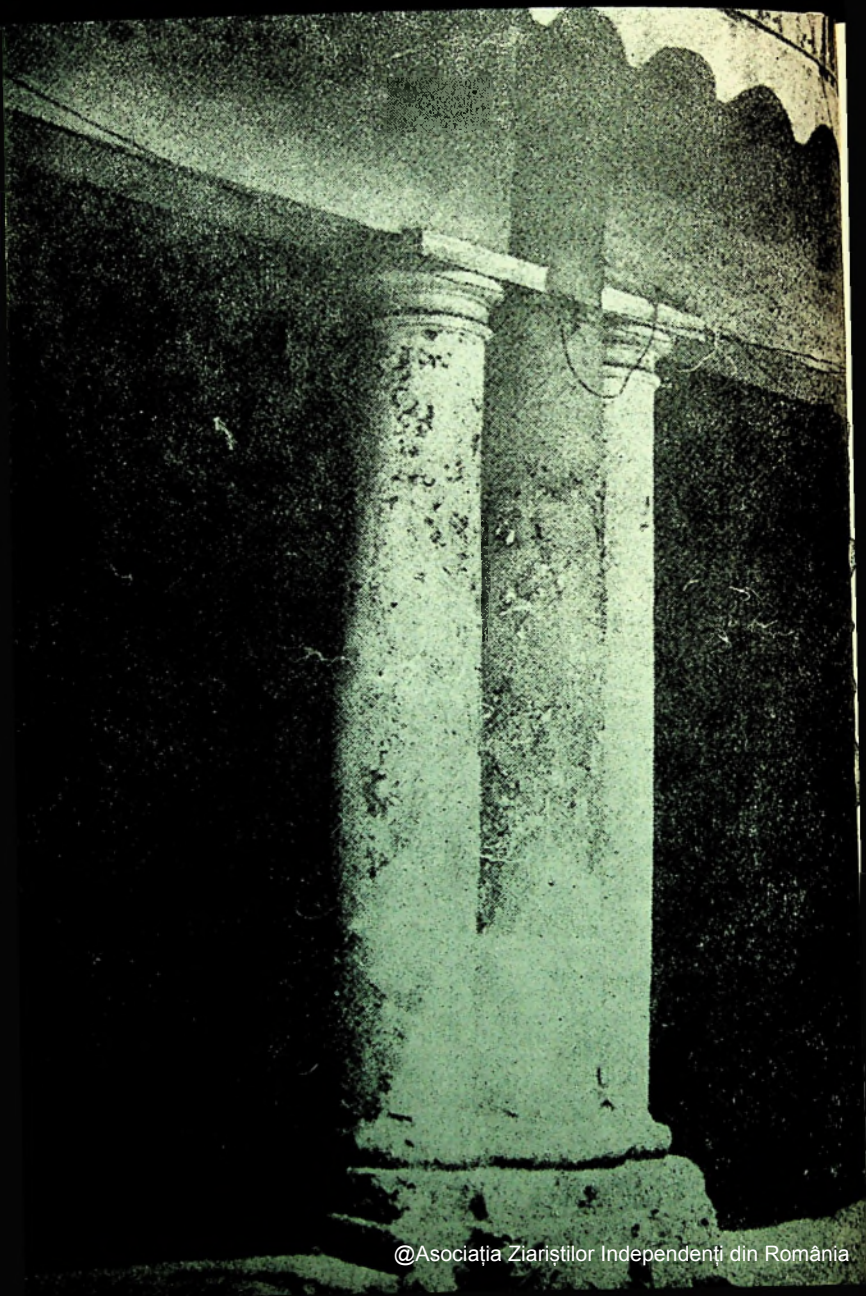
Tîrziu, la plecare, poate amintindu-și de însemnările mele sirguincioase la fiecare roman manuscris, Lezama Lima m-a întrebat pe neașteptate: și cum ți se pare proza cubaneză? Bolnavă, am răspuns eu. Foarte bolnavă... y de qué padece? (Ce suferință are?). O suferință de care nu cred să se vindece curînd... Suferă de Lezama Lima. Boala Paradisului...

Azi, peste ani, îi revăd fața rotundă, numai suris, mustața abia înspicată și ochii sferdelitori, plini de înțelepciune și bunătate. Și-mi amintesc de seara cînd, terminată munca de traducere a textelor de literatură română, tot grupul (poeți și prozatori) ne-am strîns în jurul unei mese lungi din Las Carretas, un mic restaurant în care totul, ambianță și mobile, ilustra lumea căruțelor și trăsurilor de altădată. La rugămintea mea, invitat de Pepe Rodríguez Feo, Lezama Lima a sosit punctual și orele de după aceea au devenit altceva: pe rînd sau la întîmplare, toți cei prezenți au recitat din poezia lor sau din aceea pe care o duceau cu ei, ca pe o antologie personală, momentul de culme fiind cel în care Lezama Lima rostea începuturile unor poeme celebre, lăsîndu-l pe cel care se dovedea în stare să continue singur sau acompaniindu-l cu voce scăzută. De la lorge Manrique — *Nuestras vidas son los rîos/ que van a dar en la mar — Vietile noastre sint riuri/ care vor ajunge-n mare* —, la Garcilaso, Quevedo, Góngora (atunci, datorită lui, am deslușit că marele poet cordobez poate fi înțeles), Lope, Machado, Lorca, Juan Ramón Jiménez (deși firi deosebite, fuseseră buni prieteni), iar de aici la Rimbaud sau Verlaine, Petrarca sau Shakespeare și, mai departe, la José Martí, Bonifacio Byrne, Poveda, Eliseo Diego (acesta, am aflat mai tîrziu, își publicase prima carte de poeme — *En la Calzada de Jesús Monte* — Pe Strada Jeșus Monte, 1949, sub amenințarea lui Lezama Lima: dacă nu te hotărăști, mă văd obligat s-o public sub numele meu...), Tallet, Florit, Fina García Marruz...

Așa trebuie că se desfășurau serile la revista *Origenes* (1944—1952), cea căreia poezia cubaneză de azi îi este atît de îndatorată.

Am revenit în Cuba, în martie 1977. Lezama Lima se sfîrșise de cîteva luni, în vara lui 1976, iar în librării, postumă, intrase ultima sa carte de poeme *Fragmentos a su iman* — *Fragmente pentru magnetul său*. Am deschis-o și am citit ultimul poem (*Pavilionul pustului*, aprilie 1976), din care două versuri continuă să mă obsedeze și azi: «No espero a nadie/ e insisto en que alguien tlene que llegal — Nu aștept pe nimeni/ dar știu sigur că cineva trebuie să sosească». Apoi am citit începutul prefeței semnată de Cintio Vitier: «Moartea nu i-a putut adăuga nici o calitate lui Lezama Lima, pentru că el își însușise toate calitățile pe care aceasta și le-ar fi dorit, pînă și calitatea morții din însuși interiorul vieții, a invizibilului din interiorul vizibilului».

În aceeași seară, am străbătut Havana Veche și, fără să bat, m-am oprit o clipă în fața casei din strada Trocadero.



TRANSPARENȚĂ ȘI METAFIZICĂ

DAN ARSENIE

Pentru un sistem poetic al lumii

José Lezama Lima s-a născut în 1910 într-o tabără militară, ca fiu al unui colonel de artilerie și al unei fiice de emigranți revoluționari. A crescut deci în mediul auster al exercițiilor militare.

La izbucnirea primului război mondial, tatăl lui Lezama se înrolează ca voluntar în trupele aliate, ducându-se să se pregătească la Fort Barrancas. Aici însă este secerat de *influenza*, gripa spaniolă. Lipsită de sprijin, familia este silită să îndure sărăcia, care îl va urmări pe Lezama până la sfârșitul vieții. Astmul de care suferă încă de la șase luni reapare cu violență.

În 1920 intră la Colegiul Mímó și lectura lui *Don Quijote* îl marchează pentru totdeauna. După cinci ani se înscrie la Institutul din Havana unde studiază matematica, geometria, algebra. Absolvă Institutul în 1928. Studiază apoi la Universitate jurisprudența până în momentul rebeliunilor studențești din 1930, când dictatura închide cursurile. José Lezama Lima participă la manifestația de la 30 septembrie 1930, când este asasinat liderul studenților, Rafael Trejo.

Nu revendic, scrie Lezama, o altă onoare decât aceea pe care mi-am dobândit-o pentru totdeauna în dimineața zilei de 30 septembrie 1930... Pe lângă moarte, într-un parc ce părea că aduce prinos umbrelor Proserpine, s-a ivit istoria infinitei posibilități în era republicană.¹

Nepuțin să lucreze sau să se exilleze, Lezama citește cu atenție autorii clasici și contemporani: Góngora și gongorinii minori, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Valéry, Marcel Proust, Claudel ș.a. De asemeni, Chesterton².

În 1932 face cunoștință cu Angel Gaztelu, care va deveni mai târziu sacerdot; acesta îl pune în contact cu textele de teologie ale misticilor spanioli și germani. În același timp se apropie de spiritualitatea taoistă.

Dar mai întâi citeva cuvinte despre atmosfera culturală a începuturilor literare ale lui Lezama. Tot în 1930 este suspendată *Revista de Avance* întemeiată, printre alții, de Jorge Manach, Juan Marinello, Alejo Carpentier. Revista era, cum scrie Cincio Vitier în excelenta *Introducere la Operele complete*³ ale lui Lezama:

polemică, agresivă, ironică (...) această publicație și-a propus să măture gusturile provinciale, pompele academice și atitudinile demo-

date, alertînd totodată sensibilitatea civică și cea estetică, aceasta din urmă fiind în favoarea unei « proroce » avangardiste, care, sincretic, proiecta la orizont ismele europene și hispano-americane de după război. Deși a fost o publicație mai mult de esești decît de poeți, ca organ generațional corespunde . . . așa-numitei pe atunci poezii « noi »⁴.

Sosirea lui Juan Ramón Jiménez în insulă va însemna o adevărată revelație pentru grupul de intelectuali din care făcea parte și Lezama. În 1937 Lezama își publică poemul *Moartea lui Narcis*, o adevărată capodoperă, care constituie și debutul lui, scoate revista *Verbum* în același an, iar în anul următor *Colocviu cu Juan Ramón Jiménez*. Practic, se produsese începutul. De acum încolo îl putem urmări pe Lezama în calitatea lui de animator cultural.

Colocviul cu Juan Ramón Jiménez este un text surprinzător pentru vîrsta pe care o avea atunci Lezama. Sînt discutate în cadrul acestui dialog raporturile insularism-provincialism-universalism din perspectiva poeziei. Textul acesta denotă o puternică luare de conștiință asupra viitorului culturii cubaneze, ca și a limbii spaniole în general. Aici aflăm germele concepției filosofice lezamiene. Aforismul lui Lezama conține un întreg program etic-cultural:

*În timp ce mușuroiul se frămîntă — realitate, artă socială, popor, fîldeș și turn —, întreabă, răspunde, Perugino se apropie în tăcere și ne dă cea mai bună soluție: Încălzește supa, între timp eu am să mai pictez un înger*⁵.

Fragmentul de mai sus apare în revista întemeiată de Lezama și cei de aceeași orientare cu el numită *Espuela de Plata* (1939—1941).

În 1941 îi apare cartea de poeme *Enemigo rumor*.

Pînă la apariția extraordinarei reviste *Órigenes*, mai sînt tipărite cîteva reviste efemere — *Nadie parecía, Clavileño, Poeta*.

Revista *Órigenes* nu a avut un program bine « determinat » de-a lungul celor doisprezece ani de apariție, 1944—1956, sau, dacă tot vrem s-o situăm, singurul ei mod de acțiune era cel al deschiderilor, al eforturilor de ieșire din logica letală a provincialismului. Revista se pronunță:

*Împotriva a două dualisme ce stăteau la pîndă: cel ce caută să opună viața și cultura (moștenire de sfîrșit de secol) și cel ce caută să scindeze chiar creația . . . în artă pură sau immanentă și artă doctrinară sau cu teză . . .*⁶.

De aici și mefiența față de termenul de generație și de fenomenul pe care îl acoperă:

*Poate că din punct de vedere somatic fiecare generație se rupe de cea anterioară, însă din punctul de vedere al germenului, al protoplasmei istorice, fiecare generație este toate generațiile: cele date, cele care se bucură, și cele care sînt necunoscute și care ne interoghează nemilos. (Lezama, *Órigenes*, nr. 15)⁷*

Respingerea negațiilor, a rupturilor dintre generații, este străină de concepția directorului revistei. Nu-l interesează decît în măsura în care fiecare generație a sporit talanții încredințați. S-ar putea crede că dacă poziția lui Lezama este anti-generațională, atunci și istoria devine un fenomen flasc, de neluat în seamă. Inexact. De multe ori Lezama atrage atenția asupra dezintegrării politice din vremea lui. Cu prilejul împlinirii a zece ani de la apariția primului număr din *Órigenes* Lezama scrie adresîndu-se dezintegratorilor de cultură și politică:

Dacă am mers zece ani cu indiferența voastră, nu ne dăruim acum fructul fetid al admirației voastre. Vă mulțumim, însă preferăm în chip hotărît indiferența voastră. Indiferența ne-a fost de folos, cu admirația n-am fi știut ce să facem. Pe toți ne-ar zăpăci, căci nu există nimic

mai dăunător ca o admirație viciată radical. Sinteți incapabili în chip vital de admirație. Reprezentați nihil admirari, scut al celor mai vechi decadente. Ați făcut casa din material fărâmițos . . .⁸

Tocmai cu prilejul celor zece ani de la primul număr, în sinul publicației se produc unele disensiuni, dar nucleul esențial — Cintio Vitier, Ángel Gaztelu, Julián Orbón, Eliseo Diego, Octavio Smith, Fina García Marrúz, Lorenzo García Vega — a continuat pe încă doi ani editarea revistei.

Apolitismul celor patruzeci de numere a fost foarte exact circumscris de poetul Cintio Vitier:

Ostentativul apolitism al membrilor ei (revistei), în ciuda a ceea ce mulți credeau, nu se datora unei vocații de genul turnului de fildeș, unei creații desprinse de problemele țării, ci imposibilității de a participa la vreunul din curentele politice ale anilor patruzeci și, din capul locului, lipsei de aptitudini de a crea vreun curent nou. Acea imposibilitate, care era pe atunci pentru unii neliniștitoare, revelează retrospectiv un anumit instinct politic obscur, fiindcă într-adevăr nici unul din acele curente nu se lega cu necesitățile reale ale țării. În aceste condiții, cea mai gravă greșeală ar fi fost, pentru ei, să militeze într-un partid care să nu fi fost cel invizibil de la Orígenes, încercuit de indiferență și ostilitate. În ceea ce îl privește pe Lezama, am văzut că pasiunea lui și crezul lui se întemeiau pe puțințele germinative ale cuvintului, la granițele dureros distanțate ale văzutului și nevăzutului, pe istoria secretă a poeziei⁹.

Dacă s-ar putea defini cât de cât activitatea lui José Lezama Lima pe parcursul a doisprezece ani de Orígenes, atunci totul s-ar reduce la o unică formulă — substituirea polemicii de către conștiință.

Paralel cu efortul de a înfăptui o operă « ezoterică », social-culturală, Lezama își continuă opera filosofică și poetică.

În 1941 îi apare volumul de poeme *Enemigo rumor* (Zvon vrăjmaș), în 1945, *Aventuras sigilosas* (Aventuri discrete), iar în 1949, *La fijeza* (Fixitatea), socotit punctul de cotitură al poeziei latino-americane. În 1953 îi urmează volumul de eseuri *Analecta del reloj* (Compilația ceasului). În 1957 apar strânse în volum eseurile din *La expresión americana* (Expresia americană), iar în anul următor *Tratados en La Habana* (Tratate în Havana). Urmează conferințe, unele cărți reeditate, până la publicarea unui roman devenit celebru, *Paradiso*, o carte unică în felul ei, o sinteză de filosofie, poezie și narațiune propriu-zisă. Faima întârziată izbucnește și se extinde în afara Cubei: Mexic, Statele Unite, Spania, Germania, Franța . . .

În 1970 e tipărită *La cantidad hechizada* (Cantitatea magică), volum care focalizează teoria cu privire la sistemul poetic al lumii. José Lezama Lima moare în 1976.

Într-un poem ce poartă numele surorii lui, marele astmatic Lezama scrie:

Mamă a mea, mă sufoc,
am să-mi ard prafurile,
trezește-mă când va veni Eloísa cu fiul ei¹⁰.

Dar destinul cultural al lui Lezama nu încetează cu anul morții. Și poate că mai ales lui i se potrivesc cuvintele brazilianului João Guimarães Rosa:

Deodată, a murit . . . A trecut de partea clară . . . Oamenii mor ca să atesteze că au trăit . . . Însă ce înseamnă amănuntul absenței? Persoanele nu mor. Rămân fermecate.

Continuă să apară textele inedite: romanul *Oppiano Licario*¹¹ ca o urmare la *Paradiso*, volumul de poeme *Fragmentos a su imán* (*Fragmente la magnetul lor*¹²), *Obras completas*¹³ (care s-au dovedit a nu fi complete încă), o culegere de scrisori *Cartas* (1939—1976)¹⁴ ș.a. nemaipunând la socoteală multe ediții-pirat ale operelor lui antume, ediții care proliferau încă pe timpul când trăia. Întreaga lui operă a întâmpinat mereu rezistența criticii, a acelei critici ce-și are temeiul numai în critică, în conjunctural și care excomunică dimensiunile eticului și ontologicului ca pe niște corpi străini. Dar au apărut și cei ce l-au înțeles sympathetic: Julio Cortázar, Juan Goytisolo, Emir Rodríguez Monegal, Julio Ortega, Octavio Paz, Severo Sarduy, Wallace Stevens, Guillermo Sucre, Cinto Vitier ș.a.

Critica de catalogare, critica «notistă» va rămâne definitiv neputincioasă în fața unui caz ca al lui Lezama, ca și în fața oricărui mare creator. Lezama o știa și numea faptul acesta *imediatul energumenism al fenomenului generational*.

Astăzi creația lui Lezama nu mai poate fi ignorată sau încadrată doar literaturii latino-americane (adică boom-ului literar), fie și numai pentru motivul că el este considerat întemeietorul celei de-a doua limbi spaniole, după cea a lui Cervantes.

●

O limbă de pământ poate constitui uneori posibilitatea unui eveniment care să dezlănțuie o energie imprevizibilă. Sînt absolut sigur că va veni timpul cînd se va vorbi de Cuba ca de țara care l-a dat pe José Lezama Lima.

Spiritul nu are spații de elecțiune imuabile sau, cum spunea însuși Lezama într-o frază cu dublu înțeles, *Don Aire, adónde va tu lección?* Domnule Vînt, încotro se-ndreaptă lecția ta?

Cuba lui Lezama este, de fapt, *Cubanacan*, cum indică o vocabulă rămasă din Idiomul băstinaș al indienilor *taíno*, primii locuitori ai insulei. În acest compus, *-nacan* înseamnă centru, miez, omphalos și nu arată în chip special, topografic, vreun loc.

Cuba lui Lezama este manifestarea unui loc mai adînc, de ordin spiritual, punctul de lansare a unei spiritualități care nu are de-a face cu regionalul și provincialismul. Locul acesta mai adînc, de ordin spiritual, este unul și același lucru cu ceea ce o angelologie mai veche numise ca fiind îngerul națiunii.

Hölderlin avea în vocabularul lui mai multe nume: *Engel* (înger) sau *das Vaterländische* (natalul) sau, referitor la țara lui, *das Hesperische* (hespericul, spiritul hesperic) sau *Heimat* pe care Lévinas îl traduce cu *chez-soi*, acasă.

Dealtfel, nu se știe ce ar fi acest focar etnic și nu numai etnic decît de cel ce sînt în dialog inspirat cu el, de cel ce sînt universal în mesaj, mesaj ce are ca loc de emisie *un loc*, un acasă. Asemeni vîntului, asemeni spiritului care se află și se mișcă unde vrea, *Spiritus ubi vult spirat*. Chiar străin de al fi într-un loc, chiar exilat în interiorul spațiului nativ, universalitatea te recunoaște ca produs și producător al ei.

Dealtfel, opera lui Lezama nu-i deloc marcată de suprafețele spațiului natal, de peisaje specifice, de obiceiuri populare sau de ticuri de limbă spaniolă, vernaculară. Deci cadrul în care se naște neîncetat și se comunică filosofia lui Lezama este cultura universală.

●

Modul de comunicare al lui Lezama este dificilul. Prin dificil înțeleg un concept etic, cît și unul metafizic. Lupta pentru limbajul simplu care să capteze dificilul autentic, ontologic, este egală ca valoare cu cea care vrea să prindă simplitatea ontologică în limbaj dificil. Poate că una din căile cele mai sigure către opera unui

mare creator este actul de co-naștere la, de co-prezență la un obiect gnoseologic ce în chip absolut nu se dă ca obiect, prezență deschisă în fața unui mod de cugetare și poematizare, ce ține de o dinamică permanentă.

*Fratele meu n-a căutat niciodată extravaganța, scrie sora lui, Eloîsa Lezama Lima. Mergea spre înfinitul posibil. Intrase într-o lume misterioasă și deconcertantă. Când cititorul crede că-i dă șah-mat, apare nebunul și-i dă cu tifla*¹⁵.

Lezama a creat o filosofie și o poezie care nu-s decît imagini ale filosofării și poematizării în starea lor de infinitiv lung, dinamic, mobil, în curs de facere. Nu contează produsul finit, ci gestul filosofico-poetic deodată cu *sillage*-ul pe care-l lasă. Extravaganța de care poate fi bănuț nu este decît un fenomen secundar al Dificilului, al convocării Dificilului să se întrupeze. *Sólo lo difícil es estimulante*, spunea Lezama, numai dificilul este stimulator. E vorba, în fond, de dificultatea lui A fi.

Cu ce s-ar putea iniția o discuție asupra lui Lezama? Cu autorii lui iubiți (scrierile sacre ale egiptenilor și chinezilor, cu anonimi Scripturii, sau cu Toma din Aquino, Nicolaus Cusanus, Teresa de Ávila, Juan de la Cruz, Garcilaso, Góngora, Pascal, Blake, Mallarmé, Chesterton, Péguy, Claudel, Proust ș.a.)? Cu barocul lui, un baroc al transcendenței absorbitoare care incendiază lucrurile acestei lumi? Cu poemele sau cu textele de «viziune»?

Eu voi începe cu altceva, cu un text inexistent, cu acela din care n-a mai rămas decît titlul: *Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas*, asta însemnînd Compendiu de logică, nicidecum revelat, de excepții morfologice. Cartea aceasta nu figurează în biblioteca lui José Lezama Lima, unul dintre personajele lui a scris-o, dar un ciclon a împrăștiat-o nimicitor, pentru totdeauna. Din ea s-a mai păstrat un singur poem...

Există însă posibilitatea de a ghici cîte ceva din conținutul teribilului text, dacă s-ar da curs îndemnului:

*lo que tu hasas serd la reconstrucción de aquel libro... que podemos llamar sagrado, en primer lugar porque se ha perdido... cada libro debe ser una forma de revelación, como el libro que descifra el secreto de una vida. (ceea ce ai de făcut va fi reconstituirea acelei cărți... pe care o putem numi sacră, în primul rînd pentru că s-a pierdut... fiecare carte trebuie să fie într-un fel o formă de revelație, asemenea cărții ce descifrează secretul unei vieți.)*¹⁶

În Lezama se poate citi, în întreaga lui operă, logica supraréalului acestei lumi, a miraculosului realism al ei, ca-ntr-o oglindă.

Răsfolind la întîmplare cîteva dintre cărțile lui, dau peste cioburi ca acestea, segmente ale unei opere pline de mister:

În general detest imaginația lui Poe, îmi aduce aminte de anul 1830, cînd gastronomia considera cuibul de rîndunici ca o mîncare exotică. În ultimul capitol al Purgatoriului apare un personaj misterios: numărul 515.

Într-o bună zi demonicul William Blake a putut să exclame că Sfîntul Duh este golul...

Această luptă între cauzalitate și incondiționat oferă un semn, o mărturie: poemul.

Fiecare cuvînt un apei_rón de argilă

Ceea ce este curios e faptul că Lao-tse dispăre din biblioteca de la Loyang ca să scrie o carte despre inesizabil, despre incapturabil, despre inaudibil...

*Ziua cînd poezia va izbûti sã iradieze o figurație muzicalã a bunãtãții
Nu cunoaștem cum se stabilesc interrelațiile verbului universal, dar
într-o bunã zi lumea lui gnosis și lumea lui physis vor fi univoce.*

*Logos-ul spermaticós al Sfîntului Augustin irumpe în culturã asemeni
unui taur germinativ ce acoperã cu spumã creatoare întreaga Europã.*

Oare aceste frînturi pot spune cîte ceva despre gîndirea lui Lezama? Sau poate nu emanã decît un element vag vrãjit, un joc capricios al fumului de țigarã, un descîntec al cãruia cod nu-l știe decît magul unei comunitãți alcãtuite dintr-o singurã persoanã. Cei care i-au fost în preajmã sau l-au vizitat relateau cã acesta era felul lui de a conversa. Pentru Lezama orice împrejurare se evaporã în metaforã, în imagine. Orice, absolut orice.

Lezama este autorul unui tip de cugetare care s-ar putea defini ca o cunoaștere a lui Altfel, dacã adverbul « altfel » se lasã substantivat, un Altfel opus identitãții morocãnoase a lui La fel.

Care ar fi caracteristicile acestui Altfel, așã cum îl circumscrie Lezama?

Pentru Lezama totul pare sã fie traversat de poetic. Așã cum omul și lumea nu sînt divine în sine, ci doar divinizabile, tot așã omul și lumea sînt poetizabile, indiferent de nivelele existentului. *Poetizabilul* (lo poetizable) poate sã-și asume, dincolo de dualitatea subiect/obiect, totul, nivelul ontologic sau verbal, natural sau supranatural, de la fãpturã pînã la divinitate.

Lezama nu pregeta sã dea exemple ale poeticului, ale înfãțișãrilor lui Altfel, în lumea mineralelor, a plantelor, a etruscilor, a metafizicii creștine sau orientale etc. În fond, poeticul este mai multul în mai puțin, infinitul în finit, miracolul în banal...

Toate sînt investite de dimensiunea poeticului, poetic ce sustrage lucrurile din ternul lor mediu, restituindu-le esența lor autenticã, substanța mirãrii.

E ca și cum Geneza mai continuã, nedînd nici o clipã « produse » finite, definitive. Toate se aflã într-o neîncetãtã emisie de sensuri, neîncetarea fiind caracteristica acestei emisii.

Spuneam cîndva cã existentul este de ordin *thaumatic*, de la grecescul *thauma*, -otos care înseamnã mirare, miracol. În modelul acesta se înscrie poemul lezamian (text filosofic, poetic, romanesc... lui Lezama nu-i plăcea dualismul genurilor, fãrmițarea verbului).

Poemul lui înaintea verbal crend un spațiu imagistic turbionar, o emblemã parcã niciodatã finalizatã, numitã de el *imago*, în care *a-topia* inspirației s-a dizolvat, s-a topit.

Aici în poezia lui, și în poezia adevãratã în general, funcționeazã ceea ce el numește *metoda hipertelicã* (el *método hipertélico*), felul în care flece fenomenul și depășește felul spre care pãrea cã se îndreaptã, programarea inițialã care, de altfel, nu existã decît în concepția noastră de *conscience moyenne*, un fel de libertate nealeatorle a lucrurilor, ca într-un manual de științã meta-naturalã.

De fapt, gîndirea și poematizarea lui Lezama sînt o dezgollire, o despuiere a lucrului poetic de orice nu este poetic și/sau divinizabil, un gest melodos de a readuce discursivitatea, succesivitatea funciãrã a acestei lumi, la germenul putînelor încă nedesfășurate, la starea în care dezbinarea, acea *Spaltung* se stinge și nu mai auzim în timp cuvînta, ci vedem simultan ceea ce ele semnificã.

Ce este faptul poetic (atenție la sensurile conferite de Lezama poeticului!) dacã nu intervalul dintre extensia creativã și restrîngerea în imaginea imaginînd, în imaginea imaginantã, în gerunziul *imaginînd*? Numai cã lucrul acesta nu se

petrece după o schemă anumită, ci mereu altfel, altfel, altfel: *contradicția poeziei, / a obține cu puțin fum / răspunsul rezistent al pietrei / și a reveni la transparența apei / care caută haosul senin al oceanului / împărțit între o continuitate care întreabă / și o întrerupere ce răspunde . . .*¹⁷

La capătul unui poem de Lezama nu ai rămas cu nimic, decît cu o imagine ce ar fi putut fi definitivă, cu o *imago*. Dar cu o imagine gravidă de toate puțințele imaginilor. O imagine a ce? A unei lumi în stare de grație, *cînd vom simți ca planetele, vom paște ca animalele și vom gîndi ca îngerii*.

Poemul lui Lezama nu este nici o temporalizare a vreunui extaz inițial, nici rezumatul lui informativ. Pentru Lezama poezia este precategorială, imaginea este precategorială. Imaginea imaginează, iar poetul se află în mediere, mediatorul în chip de dialogant.

Ceea ce stă la temelul gîndirii și poeticii lui Lezama se află în inima «sistemului său poetic al lumii». În teoria lui despre faptul poetic, teorie pe care el o considera parte principală a activității lui, Lezama este pe deplin prezent și extrem de singular. El este unicul care, după cunoștința mea, a încercat un asemenea tip de sistem total (dealtmînteri, mai bine ar fi să fie circumscris ca doctrină sistematică), care să aibă ca structură susținătoare acea *ordo caritatis*, regimul iubirii nemotivate, adică acea *agape* cum i se spune în textele paulinice, în locul erosului.

Desigur, la prima vedere pare greu inteligibilă această poetică a lumii, această gnoză aparent stranie. Cine îi poate acorda vreun credit într-o lume în care esteticile și poeticile au alte idolatrii — structura, semioticul, teoria lumilor posibile — idolatrii ale situațiilor în taxinomii ale disparităților unei opere.

Acum s-ar cere o paranteză de meditație și un scurt ocol prin alte modalități spirituale, ca să mă pot întoarce acolo de unde tocmai pornisem, la *ordo caritatis* ca principiu în-formant al cosmosului.

În studiul *Șarpe al lui Don Luis de Góngora*¹⁸ Lezama îi confruntă pe Góngora și pe San Juan de la Cruz. Primul oferă splendoarea formelor, răsuflă sintaxa, creează senzația că imposibilul atingerii s-a produs, chiar în ignorarea idelilor, încît te întrebi dacă fastul gongorin mai lasă să transpară *preverbalul*, dacă nu cumva lucrurile, clipele lor de beatitudine, sînt învelite de o îmbrăcăminte de sticlă lucitoare care nu mai permite vederea lor. Lumina secundă, naturală ne orbește și camuflează lucrurile care nici nu mai sînt lucruri, ci metafore.

Lui Góngora i se potrivește acest fragment din volumul *Cantitatea vrăjdită* al lui Lezama:

*. . . horror vacui este frica de a rămîne fără imagini în epocile în care precumpănește finitudoinea combinatorie și pesimistă a corpusculilor asupra rupturii spiraloide a demiurgului*¹⁹.

A doua modalitate este cea sanjuanistă, cea care a învins *horror vacui* (spalma de vid) și care prezintă trăsături opuse. Poetul de acest tip întreprinde asupra lui însuși o golire senzorială, perceptuală, imagistică, verbală, într-un cuvînt *eidetică*, ca să poată primi divinul.

Pentru San Juan de la Cruz cuvintele de aproximare a lui *das Mystische* (cum scrie Wittgenstein) sînt *dislates*, adică nerozii. Aceasta este metoda străbaterii zonei metaforicului, a eldeticului, *noaptea întunecată* în vederea realizării tăcute a discernămintului neînceșat asupra lucrurilor. Aceasta este metoda tăcerii.

Atît tipul exuberant imagistic și verbal, cît și cel non-eldetic și theonomic sînt în bună măsură strălîne de Lezama: el este în același timp imagistic și theonomic.

La el *ordo caritatis* este iubire nemotivată a făpturii, a lucrurilor și cuvintelor, avînd ca rezultat cristalizarea în *imago*, în poem sau în oricare alt fapt cultural autentic.

Metoda hipertelică de care pomenisem este același lucru cu nonmotivația carității, pură generozitate, socio-cosmică. Iar toate aceste incidențe, legi nescrise Lezama le consideră în interiorul faptului cultural:

Sistemul meu poetic se desfășoară, cum este logic să gîndim, în cadrul istoriei culturii și a imaginii, nu în cadrul unei frenezii energumene²⁰.

Reîntorcîndu-mă la cele spuse în prima parte a textului de față, trebuie să mai adaug că pentru Lezama lumea este o carte bazată pe o logică a coincidențelor. Nu de puține ori el și-a manifestat atașamentul față de *De docta ignorantia* a lui Cusanus.

Ceea-ce-este este vizibil și invizibil în același timp, este semnificație și trans-semnificație. Ce ar putea răspunde gîndirea lui Heidegger unei asemenea opțiuni? Mai este omul o ființă spre moarte?

Citeam nu de mult citeva rînduri ale lui Hausherr privitoare la teribila *acedia*, « demnul de amiază », o maladie a sufletului s-ar putea spune, un fel de tristețe circulară ce desființează sensurile lucrurilor, frumosul, binele, adevărul lor, și mă gîndeam că în *sistemul poetic al lumii* nefericirea aceasta nu își găsește locul. Lumea rămîne deschisă, trans-semnificantă. Nu fără rost în văzduhul greu de promisluni al lui Lezama adie un origenism veritabil. E vorba firește de apocatastaza lui Origen, de restabilirea lucrurilor în grație, de recapitularea tuturor făpturilor în glorie. Dar, cum la el făptură înseamnă și actul artistic, actul cultural în general, apocatastaza origenistă și le asumă pe toate.

Ceea ce s-a manifestat de-a lungul ereilor istorice care s-au succedat și au dispărut rămîne ca *imago*. Erele istorice rămîn ca ere imaginare pentru totdeauna.

Marile depozite de entități culturale: China (în *Erele imaginare: Biblioteca asemenea unui dragon*)²¹, Egiptul (în *Erele imaginare: egiptenii*)²², orfismul (în *Introducere la vasele orfice*)²³, sau America precolumbiană și latină (în cartea *Expresia americană*)²⁴ vor rămîne în eternitate ca adevăruri a locului unde au apărut, căci de vreme ce adevărata natură s-a pierdut — repeta adeseori Lezama după Pascal — totul poate fi natură. Sau, Marna nu este toponimicul unde s-a purtat o bătălie, ci locul unde Péguy s-a pregătît pentru resurrecție.

Totul, toate care s-au preschimbât în imagine, complexe culturale-imaginare, dăinuie într-o perspectivă eshatologică, a recapitulării generale.

Ceea ce am enunțat asupra apocatastazel, a restabilirii făpturilor în grație, îmi aduce aminte în chip izbitor de o altă *gnosis*, de un alt tip de cunoaștere. Dar... să mai fac o paranteză. Noțiunea de *gnoză* ar putea induce în eroare, ar putea trimite la gnosticii eretici. Dar un caracter eterodox se poate detecta la el, în măsura în care eterodoxia lui era de fapt o atitudine față de modele culturale care bîntuiau pe atunci și bîntuie și acum. Lezama gîndea și poematiza în stare de libertate.

În uriașul lui poem *Jerusalem*²⁵, în prima parte, William Blake descrie o cetate zidită din imaginile fostelor realități, ale fostelor amănunte ale vieții. Cetatea se numește Golgonooza, cu un cuvînt ca din altă lume. Caracterul acestui tărîm este apocatastatic:

... Tot ceea ce a existat de-a lungul a șase mil de ani,
Mereu și ne pierdut, ne pierdut nici dispărut, fiecare faptă mîruntă,
Cuvînt, operă sau dorință care-au existat, toate încă dăinuind...
Obscure celor ce nu locuiesc printre ele, pure puțințe.

*Însă celor ce intră înăuntru li se par unicele realități;
Căci fiecare lucru există și nici un oftat sau zîmbet sau lacrimă,
Fiecare fir de păr sau grăunte de praf, nimic nu poate pieri.*²⁶

Northrop Frye, în excelenta carte²⁷ dedicată lui Blake, asemule Golgonooza cu un gigant adormit (*sleeping giant*), Blake o imaginează mai degrabă arhitectonic și imagistic. Dar cetatea asta eshatologică ne rămîne obscură. În orice caz ea este văzută ca un antidot al Căderii. Logic ar putea să urmeze judecata aceasta: tot ce este Imaginar (alci termenul este aproape echivalent cu imaginarul lezamanian) este celest, iar tot ce este celest va fi preluat de o « altă » lume. Golgonooza este cerul conținut în această lume post-paradisiacă și post-babelică. Ceea ce este în afara ei este negativitate:

Jur-Împrejurul Golgonoozei se-ntinde ținutul morții veșnice.

*Un ținut al suferinței și al mizeriei și al deznădejdii . . .*²⁸

Lezama și Blake: într-adevăr, amîndoi se regăsesc într-o gnoză. La primul este creștin-libertară și nu apare nici o clipă acel demiurg minlos al terorii care la al doilea se numește Urizen și Noboddady sau Tatăl Nostru Caesar Augustus, toți aceștia reprezentînd opusul Imaginației.

Lezama și Blake: la fel de semnificative sînt și neîntîlnirile dintre ei.

Lezama este un neobaroc îndeobște; Blake a creat o cosmologie de Încrîngături baroce, dar idiomul în care scrie este precis, « clasic ».

Pentru cubanez căutarea maternului, intrarea în matrice (nu în patria) semnifică începutul spiritualității; pentru englez detașarea de maternitatea dezmiardătoare este începutul imaginației.

Metoda lui Lezama apare într-un fragment din romanul Oppiano Licario:

Ani de zile am mîngîiat într-una cartea lui Miguel de Molinos, vorbea despre tăcere așa cum în epoca noastră se vorbește despre vid sau despre neant. Vorbea despre tăcerea verbală, despre cea a dorințelor și despre cea a gândirii ca să realizezi ceea ce acei alumbrosos (iluminați) din vremea călugăriței Encarnación de la Cruz numeau abandon-de-sine (dejamiento). Prin tăcerea cuvintelor se obține virtutea, cu alte cuvinte, tăria. În tăcerea dorințelor ni se dăruiește liniștirea (quietud). În tăcerea gândurilor ajungem la totala reculegere. Începem să vedem, mergem și vedem urmele și progresia mersului. Este tăcerea omagiei, și parcă cineva, să zicem Dumnezeu, începe să ne vorbească. Este tăcerea ce înconjoară trupurile cînd începe iubirea. Magdalena nu vorbește, și însuși Domnul, îndrăgostit de iubirea ei desăvîrșită, i-a devenit cronocarul. (Călăuză întru spiritual, Molinos, cap. XVII). Pentru supunerea la această tăcere, Molinos recurge la Sf. Bonaventura, care sfătulește ca ea, tăcerea, să fie: voluntară, fără contradicție, simplă, fără examinare; stăruitoare, fără răgaz; ordonată fără abatere; bucurasă, fără tulburare, și universală, fără excepție. Pentru obținerea acestei tăceri prealabile, a acestui abandon fără timp și spațiu, pînă în fondatori recomandau cele mai împrevizibile țesături de ore. Unuia i se spune să sădească lăptuci cu frunze, altora să ude trunchiuri de copaci uscați sau să coasă și să descoasă propriul veșmînt. Astfel apar așa-numitele mici scînteii ale spiritului care urdesc de moarte formele și fantasmale. Pe distanța dintre tăcere și mica scînteie încep să vîd un om ce merge, pe care îl pierd sau îl revîd. Dar niciodată nu pot ști dacă în tăcere cel ce merge îmi vorbește sau mi se întrerupe tăcerea și încetează mersul. Pot urmări mersul acesta, dar uneori ceea ce eu percep ca abis (și Pascal credea că-l poartă îngîd el) îl înghite. Pot să spun că această

viziune (căci ceea ce face abisul însoțitor este să reproducă prima tulburare a contemplației solare) constă atât în a vedea, cât și în a nu vedea. Niciodată nu voi putea ști dacă am darul viziunii, căci eu văd numai ce merge mai departe și mă obnubilează, ceea ce mă întrerupe.²⁹

Foarte pe scrupule vreau să atrag atenția că, deși un mare salahor al Imaginii, Lezama nu este un idolatru al ei. Capacitatea lui vizionară îi interzice să-și facă idoli din materia cu care lucrează. La Blake fetișizarea imaginii era depășită din capul locului, ea, imaginea, trimițând neîncetat către Autorul Imaginii. La Lezama accentul este pus pe vederea tăcută; pe înțelegerea în imagine și dincolo de imagine.

Dificultatea înțelegerii lui Lezama este reală, însă nu trebuie să încurajeze le-nevia ducând la o fadă visătoare. O carte care l-ar avea ca subiect pe Lezama ar trebui să se ocupe de primejdii imaginăției dezlănțuite. Prin noțiuni ca supranaturalul, germinativul, stelarul, trăirea oblică, metoda hipertelică etc., Lezama și-a lămurit fenomenul poetic în general (al culturii și al cosmosului), oferind astfel chei pentru înțelegerea propriilor lui texte.

Imaginația configuratoare de paradisuri idiomatice te poate duce într-o înfundătură în care acea *imago* devine fals înșel de lumină, diabolizarea nu numai a structurilor cuvîntului, dar și a receptorului.

Desigur, ca statut, paradisul ar fi *participare la coerență*. Ce mai putem face noi, cei situați în discontinuitate?

Lezama, ca mai toți marii creatori, nu poate fi ținut în formule definitive, nu este aici sau acolo, căci în rotundul unei opere ca a lui, înăuntrul regnului lui eidetic și de gândire nu există un punct anumit care să-l rezume. Fiecare poem al lui este o viltăre imagistică plecată să captureze ceva care evadează permanent, este o structură destinată prinderii unei clipe, este o fastuoasă structură trimisă către propria ei origine care o ființează, este tot ce rămîne, ce se mai aude din sunetul arcului și nu vom ști niciodată cînd săgeata își atinge ținta. Concomitent plecat în căutare, poemul este această osatură, el nu este revelația, nici clipa, dar nici succesiunea temporală. Poemul este o temporalizare a unei scene de vînătoare urmărind nu un animal, ci o idee; cu cît ideea (n-am alt cuvînt) dispăre mai lute în propria ei fulguranță, cu atît e mai izbutită scena de vînătoare, vînătorul e ulmit, cîinii s-au oprit nehotărîți, mirosul prăzii a încetat, este așteptat să treacă ceva care a trecut demult:

Ah, că tu fugi în clipa
cînd iată ți-ai atins perfectă definiție . . .
Ah, dacă ar putea fi cert că la ora de baie
cînd într-o aceeași apă discursivă
se scaldă neclintitul peisaj și animalele cele mai fine:
antilope, șerpi cu pași scurți, cu pași evaporați,
par ațipiți, nemădorind să-și ridice
cele mai lungi plete și apa cea mai trează.³⁰

Piedica în calea înțelegerii lui Lezama nu este faptul că el ar ignora că există structură și că ar prefera lutul umed formei stabile, ci faptul că modele teoretizante se interpun între noi și textele lui, mode care încă mai susțin că structurile se explică prin ele însele.

Lezama, însă, se întreabă neîncetat: cine ține hăturile interrelațiilor structurale? Fenomenul exportului/importului de forme nu a însemnat niciodată nimic pentru el, nu a devenit vreun factor fertilizator pentru opera lui; știa că datorită lor mari autori pot fi împinși în penumbră.

La Lezama cunoașterea lui Altfel (din punct de vedere metafizic) este de fapt cunoașterea *numinosului*, a alterității totale, cu începere de la nivelul existentelor.

Dimensiunea *pulchrum* a frumosului, a splendorii nu se află la el singură, autonomă, ci, ca în vremurile care nu se mai întorc niciodată, este o manifestare a unității, adevărului și binelui care se transformă neîncetat întreolaltă.

¹ *Órbita de Lezama*, prefață de Armando Alvarez Bravo, 1966, La Habana, Cuba, p. 16.

² Se poate bănuî foarte bine ce efect au avut lecturile din Chestercon, inteligența lui, bunul lui simț care duc, treptat, către supranaturalul cotidian.

³ *Obras completas*, 1975 (vol. 1), 1977 (vol. 2), ed. Aguilar, México.

⁴ J. Lezama Lima, *Obras completas*, vol. 1, p. XV.

⁵ J. Lezama Lima, *op. cit.*, p. XX.

⁶ J. Lezama Lima, *op. cit.*, p. XXIII.

⁷ *Ibidem*.

⁸ J. Lezama Lima, *op. cit.*, p. XXVI.

⁹ Cintio Vitier în prefața la *Obras completas*, p. XXVI—XXVII.

¹⁰ *Cartas*, ed. Orígenes, 1979, Madrid, p. 19.

¹¹ José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, ed. Arte y literatura, La Habana, 1977 (nu figurează în *Operele complete*).

¹² Ed. Lumen, 1978, Barcelona, Spania.

¹³ *Obras completas*, cf. n. 3.

¹⁴ *Cartas* (1939—1976), ed. Orígenes, 1979, Madrid.

¹⁵ *Cartas* ..., p. 19.

¹⁶ J. Lezama Lima, *Oppiano Licario*, p. 165.

¹⁷ J. Lezama Lima, *Fragmentos a su imán* ..., p. 75.

¹⁸ J. Lezama Lima, *Obras completas*, vol. II, pp. 183—214.

¹⁹ *La cantidad hechizada*, ed. UNEAC, 1970, La Habana, p. 444.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Obras completas* ...

²² William Blake, *Poetry and Prose*, The Nonesuch Library, Londra, 1956, p. 433.

²³ William Blake, *op. cit.*, pp. 447—448.

²⁴ Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, Princeton University Press, 1972.

²⁵ W. Blake, *op. cit.* p. 447.

²⁶ Lezama, *Oppiano Licario*, p. 160.

²⁷ Lezama, *op. cit. Obras completas*, I, 663.



Amelia Peláez: *Interior cu coloane*, tempera.
Muzeul național de arte frumose, Havana.

JOSÉ LEZAMA LIMA

O BĂTĂLIE CHINEZĂ

Despărțite de colina unduitoare,
două oști mascate
lansează interminabile aleluia de luptă.
Căpetenia, în cortul ei,
interpretează ancestralele furii ale poporului.
Cealaltă, țintind linia riului,
își vede umbra în celălalt trup, ignorindu-se.
Muzicile sporind odată cu singele
grăbesc marșul spre moarte.
Cele două oști, ca învăluite de nori,
adorm ștergînd voltele de cal ale timpului.
Cele două căpetenii au rămas ca împietrite.
Apoi numără umbrele ce au fugit din trup,
numără trupurile ce au fugit pe riu.
Una din oști izbute să-și păstreze
umbra ei unită cu trupul ei,
și trupul cu scurgerea riului.
Cealaltă fu învinsă de un imens deșert somnoros.
Căpetenia ei își predă spada cu trufie.

6 iunie 1974

VECHE BALADA SUPRAREALISTĂ

Cînd riulețul se umple cu bădăi de cozi
de șarpe și pianul căzut pe spate
își arată pantofii ce lucesc ca noaptea
pe cînd se prăbușește ca un fotoliu desfundat
deși răștile-i bătrîne sînt jucării de copil căpos

La adăpost de felie de pepene galben vioară
 dansatorii se bat cap în cap și asudă rumeguș
 și miezul nopții se plictisește
 ca o tablă de șah proptită de o tablă de scris
 Nu mă gindeam să plec, dar îmi lipsea legătura de chei
 lacătul enorm clinele ce mă urmărește mereu
 pînă ce-și ia rămas bun lingînd o pulpă
 Vioara ca un braț plin de broaște
 începu să lanseze picături de miere evaporată
 Canoea căpeteniei trecea pe lacul de cristal
 cînd bătură ceasurile două dimineața
 și cei ce se trezeau dansau cu cei ce adormeau
 lată sosi așteptata și eu m-am ascuns
 fățarnic în dosul unei cutii de creioane
 pe care mi-o împrumutără degetele ei galbene
 și bucățile de acordeon ca un grepfrut însiropat
 Lacrimi pe care eu le păstram ca fărîmituri de pline
 ca să le-arunc în piscina caimanilor manierați
 Cînd începu să se umfle-n pene gogoasă
 vopseaua-de-lac scheună definitiv
 și canoea căpeteniei era plină de bucățele de cristal

20 septembrie 1975

INAUDIBILUL

E inaudibil,
 nu vom ști dacă frunzele
 se grămădesc și sună cînd se cațără
 șopirla gură-cască deasupra frunzei.
 Ne atinge fruntea
 și credem că-i o batistă
 ce ne tot astupă ochii.
 Aurul mergea
 mai apoi către frunză
 iar frunza se ducea către casa
 pustie a toamnei, unde inaudibilul
 se îmbrățișa cu invizibilul
 într-un tăcut gest de jubilație.
 Inaudibilul
 se bucura de zborul frunzelor,
 se odihnea între copacul nemergător
 și riul de mergătoare memorie.

Pe cînd inaudibilul își căpăta
regatul, casa oscila,
dar lăuntru ei rămînea intangibil.
Deodată, o scînteie
se uni cu inaudibilul
și începu acesta să ardă pe-ascuns
dedesubtul sunetului fațetat al oglinzii.
Casa își recîștigă imobilitatea
și reîncepu să navigheze.

1 februarie 1975

ZELI

Vasavadatta

Își simte toate scobiturile străpunse de săgeți.
Ochii înalță o incandescență,
micșorîndu-se cît un punct în care trupurile
își dobîndesc totala vigoare a prezenței lor
și o neîncetată evaporare.
Nasul, iușit de căldura metalului,
inventează noi opere
mai mirositoare ca galbenul mirositor
al cantalupului de miere, și iată că fără evaporare,
orice conversație între om
și ceea ce se află îndărătul zidurilor
se șterge, ca și scufundată într-o apă necunoscută.
Prieten al peștelui,
Iar nu al omului sau al copacilor.
Gura mestecînd și lingînd
metalul devenit o piatră de nestins.
Vasavadatta este acum Sarasvatî,
noi maniere și stiluri.
Începe să vorbească, își bate joc,
dar între cuvinte
se interpun caravane de nori,
animale anterioare culturii,
frize pătate de lilieci.
Pitic mincinos, pitic mincinos,
pitic mincinos.
O săgeată străpunge bezna gurii,
alta coase buzele ca gudronul.
I se dă o bătaie la fund
și cade bombănind într-o peșteră.

Acum este un carnaval dănțuitor
 sub luna care-i taie gîtul.
 Inorogul, cu doi călăreți,
 începe să lingă săgețile.
 Se duc spre zăpada întinderii,
 spre invariabila linie a orizontului.
 Se-ntoarce inorogul, călăreții
 s-au pierdut contemplînd
 săgețile cum acoperă ochii.
 gura și buzele îngăimînd
 înșingurarea literelor,
 fără a fi apăsate de gură,
 nici topite de buze.
 Călăreții s-au întors cu un nou limba
 au zăbovit prea mult
 fiind interpretați
 și au fugit din nou.
 Dispăreau și încingeau
 cu cea mai nouă discontinuitate
 a timpului, frînt visul
 succesiunii numerice.

Săgețile arcuindu-se
 pe colinele auzului
 preschimbă marea în « stearpa cîmpie »
 a anticilor, algele de salpetru
 se retrag din îndepărtarea apelor.
 Deșertul, în moartea sunetului,
 oferă înfinitatea plăjilor.
 Totalitatea trupului albastru
 primind furia luminii
 în amănuntele ei, noi o ajutăm
 cu trupul nostru să depoziteze
 forța întunecată ce se dedublează
 în eul unitate în lumină
 și diversitatea ploii și a simțurilor.
 Se tot întorc cei doi călăreți,
 Inorogul dă drum umbrei lui
 ca să nu fie atîns de palmierul
 diavolului; iar ceilalți dorm
 și încep să ardă cu lentoare secretă,
 veghînd langustele
 ce le zboară peste oase.
 Îl mușcă de crupe, ce turbare
 pentru inorog cînd se simte
 asemuit broaștelor.
 Inorogul, cu fluturi în ureche și-n coada
 împletită bolduri de argint ciocănit,
 se-ntoarce cu prințul.
 Cine-i? Cum dispare?
 Celălalt este moartea și nemurirea.

Dacă moartea e o umbră,
nemurirea e o umbră
ce izvorăște fără-ncetare din trup.
Acela ce măsoară aerul
poate trăi în moarte și muri în nemurire.
Oglinda cu tăcuta ei viitoare
centrală lovită cu mina,
unește din nou imaginile cu trupurile lor.
Este primul răspuns tremurător.
De unde a venit oglinda,
acest meteorit lansat de om?
Cum s-a întunecat în adânc
cristalul ce-ntreține aerul fără a-l păta
opriind imaginea?
Acolo, înaintînd, nimic nu se oprește,
numai nimicul se leagănă fix.

Astfel, fragmentele întunecate
își caută incandescența, așteptînd
sosirea spiraloidă a unei forțe
care le nituiește ca un astru în spațiu.
Așteptarea devine tot atît de creatoare
ca înfrîngerea distanței.
Spațiul se contrage ca să nască,
a de-crea zămislește de-asemeni succesiunea întunecată.
Apa ce o azvîrlim cu izvorul nostru,
saliva ce evaporă furnici albe,
pucioasa alchimiștilor,
toate se maschează cu absența.
Focul și-a arătat fața
distrusă, reapărînd
cu trosnet în piatra cărbune.
Atunci răzvrătitul
a inițiat sabatul imobil al rugului.
A-ncovoiat metalele,
a ars țărîna cu smalțurile.
A fost de asemeni brutar și bucătar.
Cartea victoriei lui
are foile calcinate
ca nimeni să nu știe
secretul umilirii finale,
decît urletul dezolării,
decît circularele păsări ale exilului,
decît oarba răbdare a morții.
Hylas, frumusețea, alături de Hercule,
cel ce i-a răpus tatăl.
Slăbiciunea asemeni șarpelui
pătrunzînd în geamătul celui puternic
gemînd de absență.
Fumul care s-a sfîșiat în amurg
proptînd acoperișele eșalonate,

cum va mai reapărea ?
 Pașii care s-au șters,
 ce noi nisipuri vor mai călca ei ?
 Chipurile care pătrundeau în trupul nostru,
 unde-și mai arată înțepătura zimbetului ele ?
 Pe vreo insulă se plimbă,
 își arată-n brațe noi fazani,
 chipul în metamorfoza fumului,
 fumul înghețînd într-un chip.
 Nu mă mai întreb pe mine însumi,
 ar putea să nu mă mai intereseze,
 și nici plantele, nici animalele picotînd
 ci spațiile cu ochi calcinați,
 tot ceea ce ne înconjură cu tăcerea lui,
 aerul ce umple spațiul
 cu puncte de ne-înghățat ce sprijină ca niște coloane
 marile temple unde zeii poruncesc
 tăcuți celor adormiți, fără să spargă noaptea.
 Aerul ce ne face să ieșim și să intrăm
 în spațiu, inventîndu-ne trupul
 cu misterul cantității astrale
 și cu întinderea goală.
 Ce veselie, ce veselie,
 ce majestuoasă tristețea, această unire
 a respirației misterioase,
 dintre transparența ce se primește
 și exalația viscerelor
 ce se restituie.
 Aceasta-i locuința noastră,
 puritatea ce se primește
 și sinistra sămîntă care se afundă.
 După țipătoarele cîntece bahice,
 vocea lui i-a fost smulsă de gnomi,
 smulgîndu-i-se limba cu bărbile lor,
 și trăgeau, și trăgeau rezemați de copaci.
 O a doua voce,
 necunoscută ca noaptea ce se-ndepărtează,
 izbucnea din aceeași rădăcină.
 Așezat în jilțul lui Agamemnon,
 cu noua voce,
 pătrunzîndu-i zi de zi prin pori,
 juca teatru cu o mască de agată
 în avanscena selvei întrerupte
 de cataligele ce furau clorchinii
 și pătau noua voce
 cu noul singe ce-l furau.
 Suprema esență, asemeni unui zeu,

se află ascunsă, nu are nevoie ca sămînța
 ca să se nimicească spre a reapărea
 în zorii grîului dansînd
 cu potirnichea și violoncelul.
 Un Giorgione, poate fi și un Chardin.
 Muzicanții întinzîndu-se pe iarbă,
 iar muzicanții orbi
 așteaptă somnul (și sunetul cu totul îi îmbrățișează).
 Esențele ce nu există, de necapturat,
 se află în semințele ce putrezesc ca să reapară.
 Măștile dansînd un arcuit curcubeu,
 modulează sunetele ca niște statui zăcînd.
 Pitic mincinos, pitic mincinos,
 pitic mincinos.
 Zeii se apropiu îmbrăcați în mătase,
 de aceea i-am putut recunoaște.
 Nu se-nfățișau goi,
 nici acoperiți de foc,
 privind rostogolirea norilor.
 Alegeau mătasea
 elaborată la sfaturile omului;
 cum puneau stăpînire pe ea?
 Cu ajutorul zilei, în nevăzutul ei,
 cu ajutorul exceselor comestibile ale luminii,
 o furau; în noapte,
 în desimea ei, o măsurau
 cu trupul lor ascuns de foc.
 Părul lor de gorgonă etruscă
 era străpuns de bolduri
 de bagă transparentă și des argint
 de asta i-am putut mîngîia.

În somn locuiam pe-aceeași pajiște.
 Pe întindere le auzeam zvicnetul timpelor,
 asemeni nouă cînd ne afundăm
 în nisipurile pernei
 și ne întindem mîinile
 parcă vrînd ca cineva să ni le lege strîns,
 dar sar ele în spațiu
 dinaintea proiectului ce ne urmărește trupul.
 Ne trezim și ei ne desfac mîinile
 pe un banc de nisip.
 Zeii încep să iasă din mare,
 își înalță cochiliile răsucite,
 își tîrîsc cozile verzi-negre
 acolo unde un delfin sare și strănută.

August 1974

AGUJA DE DIVERSOS
(fragment)

În portalul pestriței case de pe plajă,
în lincezeala răcorii verzi transparente
sau în prima noapte când zgâlțuitele mobile
își visează gambele, departe de trudnica
dorință a ispitirilor lunare, surprindem
(ceea ce nu se-ntimplă când ne trecem nuiaua
gleznelor peste nichelul rece al mobilelor
din poticnitul birou) precizia micilor jivine
(ca și cum ceea ce alungăm în oraș s-ar reîntoarce
cu o scrisoare de piele zbircită ca pruna)
care ne întreabă, obraznice și vorbărețe.
Descoperim: că păianjenul nu este un animal al lui Lautréamont,
ci al Sfântului Duh; că are poftă să-i vorbească
omului; că are convingerea că prietenia
omului cu ciinele și calul a fost în zadar
și olandez tîrguită. Dacă ar fi lăsat să se urce pe picioare,
nu pe muchiile coșmarului, ci pe ancora matinală,
ar ajunge la buze și și-ar începe lenta lui vorbărie seculară.
Spațiul păianjenului e mai profund ca cel al omului,
căci spațiul lui e o naștere derivată, căci a face
din spațiu o creatură transformă anorganicul în străvezlu.
Simbolic păianjenul este portarul,
stăpînește preludiul traversărilor, transmigrațiile
și cea dintîi metamorfoză, căci nimic nu mai are
o scufundare vizibilă și rotundă ca a lui.

DOUĂ FAMILII

Tatăl ei, un « diplomat de carieră »,
cum el însuși spunea ca să se deosebească
de aluviunea de mascați politicieni,
desigur cu o clasică nepăsare modestă.
A plecat în Brazilia,
acolo unde nuca este nuca de cocos
și mortinha se scaldă pe o plajă.
Se gîndea neiertător la curtenirile
lui Talleyrand și decorațiile lui
Metternich, cel cu mustăți brumării
și așezat mereu în mijlocul mesei.
Acolo s-a căsătorit cu o braziliancă
dintr-o familie ce fusese protectoarea lui Alejjadinho.
El a murit foarte de tîndr și a lăsat o fată de șapte ani.

Mai tirziu tatăl ei vitreg a fost ambasador în Suedia,
își amintea ea de-o casă
cu ferestre mari de jur-împrejur
pe care zăpada alunecă foarte încet
păcălind musca verde.

Mai tirziu avea să studieze într-un sumbru internat al Sfintei Inimi.
Atunci au prins-o cu o carte de Musset
și cu discretă surpriză primi vestea exmatriculării.
Iar mama ei plîngea în fața unei călugărițe
inexorabile, acoperită cu o învăpăiată mască de fier.
« La petite Louise » își arunca privirile dincolo de geamul
unde o albină trandafirie vibra
cîntărind mai puțin ca aerul,
sprijinindu-se pe căpșorul unei girafe
foarte îndepărtate, atît de-ndepărtate că nu auzea cînd o-ntrebau
de sănătate sau despre baldurile ei.

S-au mutat mai apoi la Viena,
erau zilele premierii Celui de-al Treilea Om
și canalele de scurgere erau muzicalizate de Mozart,
în timp ce pisica ne recunoștea
după șireturile de la pantofi.
« La petite Louise » învăța pentru bacalaureat,
desigur într-un colegiu
de paisprezece silabe raciniene.
Mama ei îi dădea tircoale unghiilor,
i le tăia cu niște foarfece de argint,
ceară moale îi puneă din nou pe ele,
ca și cum ar fi trebuit să scrimeze cu săbiuța
reginei din secolul al XVIII-lea.
Un medic psihiatru, tînăr analist,
nu exagerat de izmenit, nu foarte înfumurat,
se îndrăgostise de fata
care se ascundea îndărătul scaunelor
și întreba: unde sînt?
Atunci s-a simțit străvezie,
nu se putea atînge,
nici nu privea surîzînd marea ușă rococo a colegiului.
I-a spus mamei ei
să-i dea o mătură ca să măture
piatra aceea pe care ea o pusese
lîngă pat.
Așa a avut prima vedenie a morții,
o teacă de fildeş
cu un stilet secret.
Îi era frig fetei și voia să tremure,
dar nu putea și frica nu-i urca prin brațe.
Îi era frig și-și arăta sinii.
Dacă cineva îi spunea
mamei ei că e braziliancă,

fi arăta modelele Christian Dior
 și-și exagera finalurile de frază.
 Voia să pronunțe ca o floare de Renoir
 sau ca un nud de Manet
 sau ca în acele muzici de Ravel
 ce n-aveau nimic din jazz.
 Dar ochii ei erau negri
 ca ai cuiva ce privește o plajă
 și se trezea cîntînd
 melodiile de carnaval pe care de mică
 le auzise de la bătrîna ei bucătăreasă.
 Cînd rămînea singură
 și se privea drept în oglindă
 își punea o mare fundă roșie
 ca un fluture din Pernambuco
 așezat pe părul ei.
 Se credea mai franțuzoică decît madame Du Deffand,
 traducătoarea lui Newton,
 prietena lui Voltaire.

« La petite Louise » a plecat la Londra,
 cu hornurile ei ca un deget auriu
 tăiat în bucăți unul peste altul.
 Roșcații o făceau să ridă
 ca și cum ar fi văzut o pisică trandafirică
 sau o linguriță de zahăr
 care-ar intra pe nas.
 Delicatețea lui Shelley
 se vlăguise în băieții
 lîncezi și sprinteni ca gazelele.
 Acolo a cunoscut un autor de teatru,
 un cubanez ce a stat șase ani în Spania.
 El i-a arătat micii franțuzoaice
 natura secundă, lupta
 oglinzilor cu flotele lor
 pline de steaguri și de saluturi
 matinale. Flotele se ciocneau
 spărgînd oglinzile.
 Personajele săreau din binocluri
 în mijlocul avanscenei,
 toți se cunoșteau după asasinatul
 lui Iuliu Cezar, dar nu se salutau
 ca să nu se trezească, adormiți
 își dădeau mina,
 ca și cum s-ar fi cufundat într-o piscină
 și ar începe să înoate.

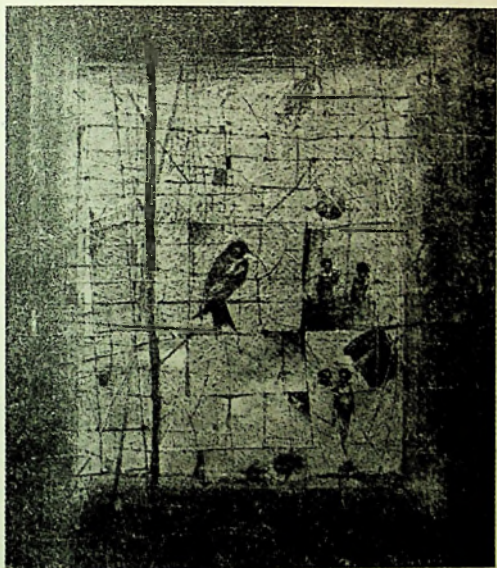
El a făcut-o cubaneză
 și au plecat la Pinar del Río
 ca să doarmă pe moliciunea
 carnală a foilor de tutun.



Roberto Fabelo: *Jacuri* nr. 5. 1981

Era o carne universală
care a adus-o din nou în Franța.
Într-o excursie în valea din Pinar del Rio
a văzut un colibrî mort de extaz.
Ciocușorul lui se afunda în zaharatul polen
și părea mai viu și mai frumos
cu cît era mai mort.
Acolo a-nvățat « La petite Louise »
că moartea e un extaz,
că viața constă în a dormi
învelit în carnea foilor de tutun,
în vaporarea universală.

Noembrie 1973



Roberto Fabelo: Jocuri nr. 5. 1981

Era o carne universală
care a adus-o din nou în Franța.
Într-o excursie în valea din Pinar del Río
a văzut un colibrî mort de extaz.
Ciocușorul lui se afunda în zaharatul polen
și părea mai viu și mai frumos
cu cît era mai mort.
Acolo a-nvățat « La petite Louise »
că moartea e un extaz,
că viața constă în a dormi
învelit în carnea foilor de tutun,
în evaporarea universală.

Noembrie 1973

CUTIA

Locuiește într-o cutiuță de oțel
cu un vizor pe care numai el știe să-l minuiască.
Deși niciodată nu primește pe nimeni
se plimbă zilnic cu aceeași vestă.
Noaptea își face drumul
și-și pierde identitatea.
Se diluează în noapte
și noaptea în liniște îl face bucăți.
Deodată se-mpiedică de un dolmen
plin de cuie înmiresmate,
se rănește la picioare într-o sticlă spartă,
dă mîna cu cineva necunoscut
care-i face un dar impenetrabil
tare ca lemnul ce a zăcut
multe veacuri sub apă.
Se rătăcește într-o mulțime
scandalizată de numele lui,
deși el abia dac-o aude.
Drumul lui e liniat
de omida ce suie o scară.
Pătrunde într-o cafenea murdară
și o fată se apropie de el cu vorbe dulci
ce apoi începe să-l ciupească
și să-i înfigă ace cu gămlie
pe care el și le scutură de parc-ar fi
praf solar.
Mestecă o caramela
și începe să zboare.
Citește o vreme pe o terasă
plină de pături goale.
Vesta lui ecosez
strălucește ca stelele
și i se scâmoșează în timp
ce-i cade cenușă pe față.
Locuiește într-o cutiuță de oțel
și noaptea se uită pe vizor,
dar își vede numai vesta oglindită
de ochiul paleolitic al elefantului.

DISCORDII

Contradicția contradicțiilor,
contradicția poeziei,
să capeți cu puțin fum
răspunsul tare al pietrei
și să te întorci la transparența apei
ce caută haosul senin al oceanului
dezbinat între o continuitate care întreabă
și o întrerupere ce răspunde,
ca o văgăună ce se umple de larve,
iar, mai apoi, acolo se odihnește o langustă.
Ochii ei descriu carbunculul cercului,
aceleași languste cu ochi de felinar,
își păstrează o jumătate în gol
și cu cealaltă zgîrie în gilcevele lor
frezia unui faun comentat.
Prima contradicție: să umbli desculț
peste frunzele vraște
care astupă vizuinele în care soarele
se șterge ca o spadă ostentată,
ce taie un rug de curînd semănat.
A doua contradicție: să înșămînțezi rugurile.
Ultima contradicție: să intri
în oglinda ce merge către noi,
acolo unde se-nîlnesc spinările
și în asemănare încep
ochi peste ochii frunzelor,
contradicția contradicțiilor.
Contradicția poeziei
se șterge pe sine însăși și înaintează
cu comici ochi de langustă.
Fiecare cuvînt își distruge apogiatura
și lasă urma unui pod roman secular.
Se răsuțește împrejur ca un delfin
alintat și apare
indistinct ca o provă falică.
Freacă buzele ce rostesc
ordinul de retragere.
Explodează și clinii de la sanie
mestecă mari felinare prin copaci.
Din contradicția contradicțiilor,
contradicția poeziei,
șterge literele și apoi respiră-le
dimineța cînd lumina te șterge.

PAVILIONUL GOLULUI

Întreb mereu
cu șurubul în perete,
un sunet fără culoare
o culoare acoperită cu o mantie.
Dar ezit și pentru o clipă
orb, abia dacă mă mai aud.
De-odată, îmi amintesc,
deschid cu unghiile
tokonoma în perete.
Am nevoie de un mic gol,
acolo să mă micșorez
ca să reapar,
ca să mă pipăi și să pun fruntea acolo.
Un mic gol în perete.

Stau cu o cafea
înmulțitoare de plictis,
insistentul daiquiri
revine cu o față inutilă
pentru moarte, pentru primăvară.
Îmi alunec mâinile
pe reverul ce-mi pare friguros.
Nu aștept pe nimeni
și stăruie că cineva trebuie să vină.
De-odată, cu unghia
fac o mică gaură în masă.
Am acum tokonoma, golul,
tovărășia copleșitoare,
conversația la un colț din Alexandria.
Sînt cu ea într-un alai
de patinatori prin Prado.
Eram un copil ce respira
toată roua tenace a cerului,
acum însă cu golul, aidoma unei pisici
ce ne împrejmuie trupul cu totul
cu o tăcere plină de lumini.

Să ai aproape de ceea ce ne-mprejmuie
și aproape de trupul nostru
ideea fixă că sufletul nostru
și învelișul lui Incap
într-un mic gol din perete
sau într-o hîrtie de mătase zgîrlită cu unghia.
Mă tot micșorez,
sînt un punct ce dispare și revine
și Incap cu totul în tokonoma.

Devin invizibil
și pe partea cealaltă îmi recapăt trupul
înotînd pe o plajă,
înconjurat de palavragii cu stindarde de zăpadă,
de matematicieni și de jucători de fotbal
descriind o înghețată de mamey.

Golul este mai mic decît o carte de joc
și poate fi mai mare ca cerul,
dar îl putem face cu unghia
pe marginea unei cești de cafea
sau pe cerul ce ne cade pe umăr.

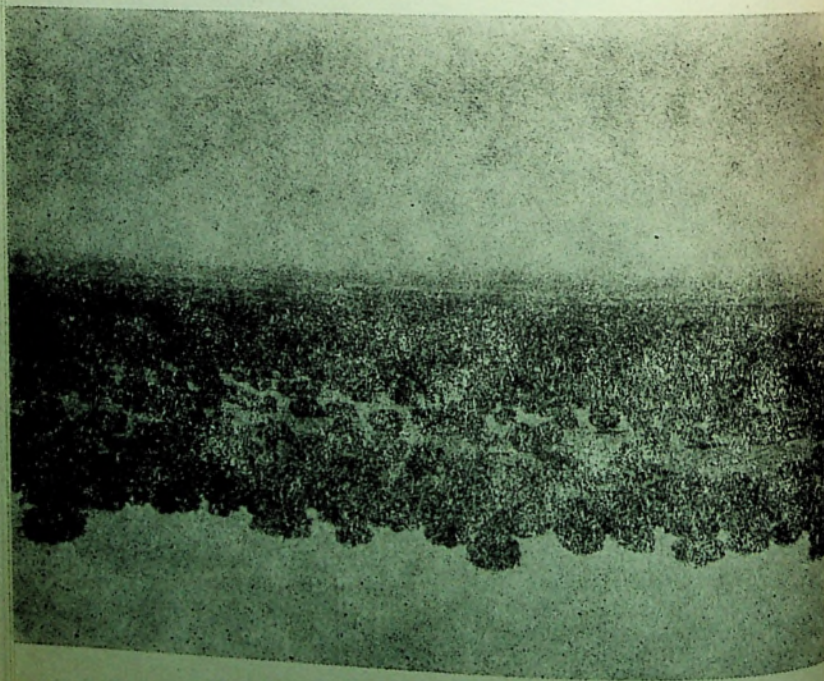
Roberto Fabelo: Jocuri, nr. 15



Principiul se unește cu tokonoma,
în gol se poate ascunde un cangur
fără să-și piardă săltăreața jubilară.
Apariția unei peșteri
e misterioasă și-și desfășoară spaima.
Să te ascunzi acolo e să tremuri;
cornurile vinătorilor răsună
în pădurea înghețată.

tokonoma: orificiu într-unul din pereții casei japoneze figurind golul taoist,
în chip domestic uneori se pune acolo o floare. (n.tr.)

Tomas Sanchez: Peisaj 1983

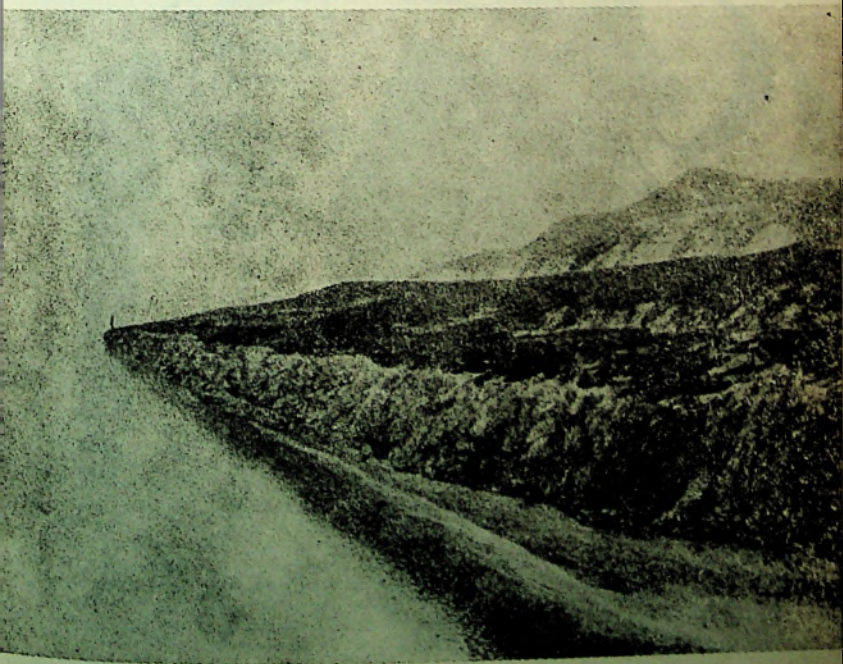


Dar golul e liniștitor,
putem să-l tragem cu un fir
și să-l inaugurăm în insignifianță.
Zgîirii peretele cu unghia,
varul cade
ca și cum ar fi o bucată din carapacea
broaștei festoase cerești.
Pustietatea în gol
este primul și ultimul drum?
Adorm, în tokonoma
il evapor pe celălalt ce merge mai departe.

1 Aprilie 1976

În românește de DAN ARSENIE

Tomas Sanchez: *Peisaj alertă (Grănicerul)* 1981



UN BAROCHISM ORIGINAL



JULIO CORTÁZAR

Pentru a ajunge la LEZAMA LIMA

« Est-ce que ce monsieur et fou ? » me dit-elle.

Je fis un signe affirmatif.

« Et il vous emmène avec lui ? »

Même affirmation.

« Où cela ? », dit-elle.

J'indiquai du doigt le centre de la terre.

JULES VERNE,

Călătorie spre centrul pământului.

Aceste pagini despre Paradiso, romanul lui José Lezama Lima (Ediciones Unión, La Habana, 1966), nu sînt un studiu despre romanele lui Lezama, care ar cere analiză riguroasă a întregii sale opere de poet și de eseist în lumina celor mai rodnice cercetări în domeniul antropologiei (Bachelard, Eliade, Gilbert Durand...), ci apropierea pe calea simpatiei pe care o alege orice cronopiu pentru a stabili relații cu semenii săi. De ce Lezama Lima? Pentru motivul invocat de el însuși cînd face portretul unuia din personajele sale: « Îmi place la el — îi răspunse Cemí — felul de a se situa în centrul ombilical al problemelor. Îmi face impresia că în fiecare din momentele întregirii lui în lume harul se pogoară asupra-i. Are ceea ce chinezii numesc li, adică o comportare care vădește o perfectă orientare cosmică, configurația, forma desăvîrșită care se adoptă față de un eveniment, probabil ceea ce în cadrul tradiției noastre clasice s-ar putea numi frumusețea unui stil. E ca un strateg care poate oricînd trimite la atac un flanc păstrat pînă atunci intact. Nu poate fi luat prin surprindere. Înaintînd, știe să inspecteze santinelele ariergardei. Știe ce-i lipsește și caută cu stăruință ce are nevoie. Are o maturitate care nu devine sclava creșterii și a înțelepciune care nu

neglijază faptele imediate, dar nici nu întreține cultul lor superstițios. Înțelepciunea lui se împletește cu un noroc fenomenal. E un student care știe mereu ce bilet o să tragă. Dar, bineînțeles, hazardul acționează asupra unui continuum, unde răspunsul sare ca o scinteie. Învăță mai întâi cele o sută de întrebări atât de bine, încât nu poate să piardă examenul, dar biletul pe care-l trage pentru el, cu ciocul, pasărea hazardului este tocmai cel care-i place mai mult, ca un fruct care merită să fie savurat îndelung.»

Atunci, sîntem oare amîndoi nebuni? Cînd a scos capul ca să respire, cuprins de frenezia inecului, după această lungă probă de natație, de peste șase sute de pagini, care este Paradiso? Și de ce îl invocăm pe Jules Verne într-o carte în care nimic nu pare a-l chema? Și totuși îl cheamă, sigur că îl cheamă; nu vorbește însuși Lezama de trăiri oblice, n-a spus el undeva că e «ca și cum un om, bineînțeles fără să știe, ar învîrta comutatorul din camera lui și ar face să se ivească o cascadă pe fluviul Ontario», metaforă de-a dreptul verniană? Nu ne inițiază în această cauzalitate tangențială cînd amintește că în clipa cînd Sfîntul Gheorghe înfige lancea în trupul balaurului, mai întâi cade mort la pămînt calul său, așa cum uneori trăznitul trece prin trunchiul stejarului și străbate inofensiv șirul format de treisprezece seminariști care mîncă șvaițer sau culeg trifoi cu patru foi și carbonizează un canar care cîntă într-o colivie la o distanță de cînzeci de metri? Atunci se înțelege că poate fi evocat Jules Verne, atunci bineînțeles că pentru a ajunge la Montego Bay dintr-un poem al său trebuie să treci prin centrul pămîntului. Nu e numai în general adevărat, ci e literalmente adevărat, și iată dovada: puținii cititori* ai romanului Paradiso (îmi imaginez, vanitos, un club very exclusive, un club al celor care, ca și dumneata, a citit Der Mann ohne Eigenschaft, Der Tod des Vergils și Paradiso; numai prin asta — mă refer la club — semăn cu Phileas Fogg) ș-au dat seama oare că referirea concretă la Jules Verne se află la pagina 327, diabolic suscitată de un episod erotic de natură analogă celei pe care unii cercetători încep s-o dezvăluie prudent la pîrîntele lui Nautilus?

Dar să-l lăsăm acum pe solitarul din Nantes și pe speologii săi, nu înainte de a aminti un pasaj atât de semnificativ de parcă l-ar fi extras însuși Lezama, și-l așez, ca să ne slujească drept laser, ca un motto pentru tot ce urmează:

Enfin, mon oncle me tirant par le collet,
j'arrive prèss de la boule.

* Articolul lui Cortăzar este scris în 1967, la mai puțin de un an de la apariția cărții lui Lezama. De atunci edițiile romanului, cititorii lui și exegezele elogioase s-au înmulțit considerabil. Printre momente să lanseze Paradiso, rămîn o măturie impresionantă a prieteniei dintre doi mari scriitori: la simple dovezi de simpatie la o masă de cafea și la elogii sub formă epistolară, ci a luat număr din 1979, Secolul 20 a avut ocazia să publice un articol la fel de pătrunzător al lui Lezama despre tenie dintre cei doi scriitori, înscind pripit că elogii reciproc se explică prin simpla prietenie. La această meschină încercare de a diminua valabilitatea exegzelor s-ar putea răspunde că cei doi scriitori nu se elogiă reciproc pentru că sînt prieteni, ci dimpotrivă sînt prieteni pentru că se pot elogia reciproc, cu alte cuvinte și-au cîștigat unul altuia prietenia pentru că fiecare îl consideră pe celălalt un mare scriitor. Afinitățile pot explica, desigur, capacitatea de potențare celuilalt. De altfel, cum pentru un scriitor ca Lezama numai dificultățile sînt stimulatoare și de aceea totul este privit cu prudență ca o posibilă primejdie care se cere transformată într-o încercare secundă, elogiile i-au făcut desigur plăcere, dar nu i-au făcut să-și piardă capul și să culce pe sa declarație — să înfrunte faima cu indiferență.

neglijează faptele imediate, dar nici nu întreține cultul lor superstițios. Înțelepciunea lui se împletește cu un noroc fenomenal. E un student care știe mereu ce bilet o să tragă. Dar, bineînțeles, hazardul acționează asupra unui continuum, unde răspunsul sare ca o scinteie. Învață mai întâi cele o sută de întrebări atât de bine, încât nu poate să piardă examenul, dar biletul pe care-l trage pentru el, cu ciocul, pasărea hazardului este tocmai cel care-i place mai mult, ca un fruct care merită să fie savurat îndelung. »

Atunci, sîntem oare amindoi nebuni? Cînd a scos capul ca să respire, cuprins de frenezia inecului, după această lungă probă de natație, de peste șase sute de pagini, care este Paradiso? Și de ce îl invocăm pe Jules Verne într-o carte în care nimic nu pare a-l chema? Și totuși îl cheamă, sigur că îl cheamă; nu vorbește însuși Lezama de trăiri oblice, n-a spus el undeva că e « ca și cum un om, bineînțeles fără să știe, ar învîrți comutatorul din camera lui și ar face să se ivească o cascadă pe fluviul Ontario », metaforă de-a dreptul verniană? Nu ne inițiază în această cauzalitate tangențială cînd amintește că în clipa cînd Sfîntul Gheorghe înfige lancea în trupul balaurului, mai întîi cade mort la pămînt calul său, așa cum uneori trăznetul trece prin trunchiul stejarului și străbate inofensiv șirul format de treisprezece seminariști care mîنینcă șvaițer sau culeg trifoi cu patru foi și carbonizează un canar care cîntă într-o colivie la o distanță de cînzeci de metri? Atunci se înțelege că poate fi evocat Jules Verne, atunci bineînțeles că pentru a ajunge la Montego Bay dintr-un poem al său trebuie să treci prin centrul pămîntului. Nu e numai în general adevărat, ci e literalmente adevărat, și iată dovada: puținii cititori* ai romanului Paradiso (îmi imaginez, vanitos, un club very exclusive, un club al celor care, ca și dumneata, a citit *Der Mann ohne Eigenschaften*, *Der Tod des Vergils* și *Paradiso*; numai prin asta — mă refer la club — semăn cu Phileas Fogg) și-au dat seama oare că referirea concretă la Jules Verne se află la pagina 327, diabolic suscitată de un episod erotic de natură analogă celei pe care unii cercetători încep s-o dezvăluie prudent la părintele lui Nautilus?

Dar să-i lăsăm acum pe solitarul din Nantes și pe speologii săi, nu înainte de a aminti un pasaj atât de semnificativ de parcă l-ar fi extras însuși Lezama, și-l așez, ca să ne slujească drept laser, ca un motto pentru tot ce urmează:

Enfin, mon oncle me tirant par le collet,
j'arrivai près de la boule.

* Articolul lui Cortázar este scris în 1967, la mai puțin de un an de la apariția cărții lui Lezama. De atunci edițiile romanului, cititorii lui și exegezele elogioase s-au înmulțit considerabil. Printre aceste exegeze, paginile entuziaste și de o mare finețe analitică scrise de Cortázar, menite în acel moment să lanseze *Paradiso*, rămîn o mărturie impresionantă a prieteniei dintre doi mari scriitori legați prin profunde afinități spirituale. Această prietenie, bazată pe stimă profesională, nu s-a mărginit la simple dovezi de simpatie la o masă de cafea și la elogii sub formă epistolară, ci a luat număr din 1979, *Secolul 20* a avut ocazia să publice un articol la fel de pătrunzător al lui Lezama despre romanul *Royuela* al lui Cortázar. Însumind pîlpit că elogiu reciproc se explică prin simpla prietenie dintre cei doi scriitori nu se elogiază reciproc de a diminua valabilitatea exegezelor s-ar putea răspunde perspectivei. La această meschină încercare de a diminua valabilitatea exegezelor s-ar putea răspunde pentru că se pot elogia reciproc, cu alte cuvinte și-au cîștigat unul altuia prietenia pentru că fiecare îl consideră pe celălalt un mare scriitor. Afinitățile pot explica, desigur, capacitatea de potențare celuilalt. De altfel, cum pentru un scriitor ca Lezama numai dificultățile sînt stimulatoare și de fecundă, elogiile l-au făcut desigur plăcere, dar nu l-au făcut să-și piardă capul și să culce pe sa declarație — să înfrunte faima cu indiferență.

« Regarde, me dit-il, et regarde bien ! Il faut prendre des leçons d'abîme ! »

Jules Verne, Călătorie spre centrul pământului

În zece zile, întrerupîndu-mă doar ca să respir și să-i dau lapte pisoiului meu Theodor W. Adorno, am citit Paradiso, închizînd (închizînd ?) itinerariul pe care cu mulți ani în urmă l-am început cu lectura citorva capitole publicate în revista Origenes ca niște obiecte din Tlön sau din Uqbar. Nu sînt un critic; într-o bună zi, pe care o bînuiesc îndepărtată, această summa prodigioasă își va afla un Maurice Blanchot pe măsura ei, fiindcă din această rasă va trebui să fie omul care să pătrundă în universul ei fabulos. Îmi propun numai să semnez o ignoranță rușinoasă și să preîntîmpin neînțelegerile care se vor ivi atunci cînd America Latină va auzi în sfîrșit glasul lui José Lezama Lima. De ignoranță nu mă mir, nici eu nu-l cunoșteam pe Lezama acum doisprezece ani, și a fost nevoie ca Ricardo Vigón, la Paris, să-mi vorbească de Oppiano Licario, care apăruse tocmai atunci în revista Origenes și care acum este continuat și încheiat (dacă ceva poate fi încheiat) de Paradiso. Mă indoiesc că în acești doisprezece ani opera lui Lezama a dobîndit prezența activă pe care într-un interval de timp echivalent au obținut-o operele unui Jorge Luis Borges sau unui Octavio Paz, la îndălțimea cărora se află fără nici o îndoială Lezama Lima. Dificultăți de natură instrumentală și esențială constituie o primă cauză a acestei ignoranțe; a-l citi pe Lezama este una din ocupațiile cele mai grele și adesea mai iritante din cîte există. Perseverența pe care o cer scriitori de frontieră ca Raymond Roussel, Hermann Broch ori maestrul cubanez e cu totul neobișnuită chiar printre « specialiști », și de aici provine surplusul de scaune din salonul clubului. Borges și Paz (ii pomenesc iarăși pentru a situa țința elogiului meu pe ramurile cele mai de sus ale arborelui literar latino-american) prezintă față de Lezama avantajul că sînt scriitori lumenosi, am putea spune aproape apolinici din punctul de vedere al perfecte adecvări expresive, al sistemului coerent al spiritului lor. Dificultățile și chiar obscuritățile lor (Apollo poate fi și el nocturn, poate cobori în abisuri pentru a ucide șarpele Piton) corespund dialecticii pe care o evocă Cimitirul marin :

... Mais rendre la lumière
Suppose d'ombre une morne moitié.

Puncte extreme de tensiune ale unui arc de proveniență mediteraneană cedează partea cea mai importantă a forței lor fără cele trei enigme prealabile care vor face din cititorul lui Lezama un Edip perpetuu. Și dacă spun că aceasta constituie un avantaj al lui Borges și Paz asupra lui Lezama, mă refer aproape etic la cititorii care detestă muncile lui Edip, care optează pentru o recoltă maximă cu un minimum de risc. În Argentina, în orice caz, lumea evită ermetismul, și Lezama nu este ermetic numai în sens literal, întrucît opera lui propune o captare a esențelor prin intermediul mitului și al ezoterismului sub toate formele lor istorice, psihice și literare, vertiginos combinate în cadrul unui sistem poetic în care adesea un foliul stil Ludovic al XV-lea slujește drept scaun pentru Anubis, ci este ermetic sub aspectul formei, atît printr-o candoare care-l face să presupună că cea mai eteroclită dintre seriile lui metaforice va fi perfect înțeleasă de ceilalți, cît și fiindcă expresia lui este de un barochism originar (de origină, prin opoziție față de un barochism lucid mis en page cum este acela al lui Alejo Carpentier). Se vede, deci, cît de greu este să intri în club cînd atîtea dificultăți se acumulează pentru a împiedica bucuria lecturii, în afară de cazul în care bucuria începe chiar cu dificultățile, căci eu am început să-l citesc pe Lezama cu starea de spirit a celui care încearcă să descifreze textul messunka Sebr Alcefdok, segnltamurtn etc., care pînă la urmă își dezvăluie sensul. Descends dans le cratère du Yocul de Sneffels . . . , s-ar spune că graba și sentimentul de vinovăție pe care-l

suscită proliferarea bibliografică îl îndeamnă pe cititorul contemporan să înlăture, de multe ori ironic, orice trovar clus. La aceasta se adaugă falsele ascetisme și solemnii ochelari de cal ai specializării prost înțelese, împotriva căreia se ridică astăzi, bine venită, atitudinea structuralistă. Un Goethe încă reușea să contopească pe filosof cu poetul, certăți încă din veacul lui, printr-o înrobitoare intuiție care posedă însușirea de a uni; până la Thomas Mann (vorbesc acum despre romancieri) se părea că această coexistență se menținea vie la autor și cititori, dar este un fapt cert că opera unui Robert Musil, ca să mă limitez la domeniul de expresie germanică, a fost lipsită de ecoul universal pe care ar fi trebuit să-l aibă. Chiar dacă ar fi vorba de același cititor, el tinde astăzi să adopte o atitudine specializată pe potrivă operelor pe care le citește, refuzând uneori în mod subconștient orice operă care-i propune un amestec, romane care pătrund în domeniul poeziei sau sisteme metafizice care se nasc cu cotul sprijinit de tejgheaua barului sau pe perna unei camere de închiriat. Acceptă cu moderație sarcina extraliterară a oricărui roman, dar cu condiția ca genul să-și păstreze prerogativele de bază (pe care nimeni nu le cunoaște prea bine, în treacă făcând, dar asta e altă problemă). Paradiso, roman care este și un tratat ermetic, o poetică și poezia care se naște din ea, își va găsi cu dificultate cititori: unde începe romanul, unde se termină poemul, ce vrea să spună antropologia asta suprapusă pe o mantică? Este oare un folclor tropical, este oare totodată o cronică de familie? Se vorbește mult în zilele noastre despre științe diagonale, dar cititorul diagonal întirzie să apară, și Paradiso, tăietură în secțiune prin esențe și prezențe, va cunoaște rezistența pe care i-o opune mănunchiul de idei primite de-a gata. Dar tăietura s-a produs. Ca în istoria chinezească a călăului perfect, decapitatul stă mai departe în picioare fără să știe că e deajuns să strănute și capul i se va rostogoli pe jos.

Unul din motivele tăcerii care îl învăluie încă pe Lezama are o forță negativă extraordinară în mina fariseilor literaturii noastre. Este vorba de incorectitudinile formale care abundă în proza lui și care, prin contrast cu subtilitatea și profunzimea conținutului, suscită în sufletul cititorului în mod superficial rafinat o stare de iritare și nerăbdare pe care aproape niciodată nu este capabil s-o depășească. Dacă la aceasta se adaugă faptul că edițiile cărților lui Lezama sînt de obicei rău îngrijite din punct de vedere tipografic, și că Paradiso este departe de a constitui o excepție, nu poate surprinde faptul că la perplexitățile de fond se adaugă nerăbdarea pe care o produc extravaganțele ortografice sau gramaticale care sar în ochii pedantului ascuns în fiecare dintre noi. Cînd, acum cîșiva ani, am început să arăt sau să citesc pasaje din Lezama unor persoane care nu-l cunoșteau, uimirea pe care o provocau viziunea lui asupra realității și îndrăzneala imaginilor prin care era realizată era însoțită aproape întotdeauna de o ironie amabilă, de un zîmbet îngăduitor. Mi-am dat seama curînd că aveam de-a face aici cu un rapid mecanism de apărare, și că cei amenințați de absolut se grăbeau să exagereze petele formale ca un pretext poate inconștient pentru a rămîne pe fîrm, la o distanță prudentă de Lezama, pentru a nu-l urma în implacabila lui scufundare în ape adînci. Faptul inconștabil că Lezama pare decis să nu scrie niciodată corect un nume propriu englezesc, franțuzesc ori rusec, și că citatele lui în limbi străine sînt presărate de fantezii ortografice, l-ar face pe un intelectual tipic din Buenos Aires să vadă în el un nu mai puțin tipic autodidact dintr-o țară subdezvoltată, ceea ce este foarte exact, și să găsească în aceasta o justificare pentru a nu pătrunde în adevărata lui dimensiune, ceea ce este regretabil. Bineînțeles că pentru argentinienii cu idiosincrasii corectitudinea formală în scris, ca și în vestimentație, este întotdeauna o garanție de seriozitate, și oricine ar anunța că pămîntul e rotund într-un « stil » acceptabil va merita mai mult respect decît un cronopiu cu prune în gură dar și cu multe lucruri de spus. Dacă vorbesc despre Argentina este pentru că o cunosc cît de cît, dar și cînd am fost în Cuba am întîlnit tineri intelectuali care

zîmbeau ironic amintindu-și că Lezama pronunță capricios numele cîte unui poet străin; deosebirea încheiea în momentul cînd acești tineri, invitați să spună ceva despre poetul în chestiune, rămîneau la fonetica ireproșabilă, pe cînd Lezama, în cinci minute, cit vorbea despre el, îi lăsa pe toți cu gura căscată. Subdezvoltarea ni se dezvăluie, între altele, prin faptul că sintem chițibușari în tot ceea ce ține de «scoarța» noastră culturală, de aparențele și de stratul cel mai superficial al culturii, fără a îndrăzni să-i trecem însă pragul. Știm că Dylan se zice Dllan și nu Dăilan cum am pronunțat prima dată (și ne-au privit cu ironie și ne-au corectat sau ne-au făcut să simțim că ceva nu merge bine); știm exact cum trebuie să pronunțăm Caen și Laon și Sean O'Casey și Gloucester. E foarte bine, la fel cum este bine să ai unghiile curate și să folosești dezodorizante. Celelalte încep după aceea sau nu încep deloc. Pentru mulți din cei care printr-un zîmbet își arată îngăduința față de Lezama nu începe nici înainte nici după aceea, dar unghiile lor, pot să jur, sînt perfecte.

La ironia defensivă care se sprijină pe greșelile de suprafață se adaugă ironia pe care o provoacă multora insolita naivitate care iese la suprafață în atîtea momente ale narațiunii lui Lezama. În fond, de dragul acestei naivități vorbesc aici despre el; dincolo de orice canon școlăresc, cunosc penetranta lui eficacitate; în timp ce atîția alții caută, Parsifal găsește, în timp ce atîția alții vorbesc, Mișkin știe. Barochismul cu complexe rădăcini care dă în America noastră roade atît de neasemănătoare și atît de înrudite totodată cum sînt operele lui Vallejo, Neruda, Asturias și Carpentier (să nu ne oprim atenția la genuri, ci la fondul acestor scrieri), în cazul extrem de special al lui Lezama capătă o aură pentru care nu găsesc decît acest cuvînt care s-o sugereze: naivitatea. O naivitate americană, insulară în sens direct și larg, o inocență americană. O naivă inocență americană, deschizînd eletic, oricîi ochii la începutul Creației, Lezama-Adam dinaintea păcatului, Lezama-Noe identic cu acela care în tablourile flamande asistă conștiincios la trecerea viețuitoarelor: doi fluturi, doi cai, doi leoparzi, două furnici, doi delfini... Un primitiv care știe tot, un sorbonnard desăvîrșit, însă american în măsura în care albatrozii disecați din știința Ecclesiastului n-au făcut din el a wiser and a sadder man, ci știința lui e o palingeneză, ceea ce știe este original, bucurios, se naște ca apa cu Tales și ca focul cu Empedocle. Între știința lui Lezama și cea a unui european (sau omologiei săi din Buenos Aires, mult mai puțin americani în sensul dat aici de mine) există deosebirea dintre inocență și vină. Orice scriitor european este «sclavul botezului său», dacă ne putem permite să-l parafrazăm pe Rimbaud; vrea sau nu, hotărîrea lui de a scrie implică asumarea unei imense și aproape înspăimîntătoare tradiții; fie că o acceptă, fie că luptă contra ei, această tradiție se află în el, este duhul său bun sau rău. De ce să scrii, dacă într-un fel sau altul totul a fost scris? Gide a observat sardonice că de vreme ce nimeni nu ascultă, trebuie să spui totul iarăși, dar o bănuială de vinovăție și de superfluitate îl determină pe intelectualul european să adopte o vigilență extremă a profesiei și a mijloacelor sale, singurul mod de a nu străbate din nou drumuri prea bătute. De aici entuziasmul pe care-l produc noutățile, asaltul în masă al noii felii de invizibil pe care cineva a reușit s-o prindă într-o carte, e de ajuns să te gîndești la simbolism, la suprealism, la «nouveau roman»: în sfîrșit, ceva cu adevărat nou care nu fusese bănuie nici de Ronsard, nici de Stendhal, nici de Proust. Pentru o vreme poți lăsa să doarmă sentimentul de vinovăție; pînă și epigonii ajung să creadă că fac ceva nou. Pe urmă, încetul cu încetul, devin din nou europeni, și fiecare scriitor se trezește cu albatrosul lui atîrnat de gît.

Între timp Lezama, pe insula lui, se trezește cu o bucurie preadamică, fără cravată, și nu se simte vinovat de nici o tradiție directă. Le asumă pe toate, de la statuile etrusce la Leopold Bloom, suflîndu-și nasul într-o batistă murdară, dar fără obligații istorice, fără să fie un scriitor francez sau austriac; el e un cubanez cu un bagaj de cultură proprie

în spate, iar restul este cunoaștere pură și liberă, nu responsabilitate de carieră. Poate scrie ce-i trece prin minte fără să-și spună că deja Rabalais, deja Marțial. . . Nu este o verigă de lanț, nu e obligat să facă mai mult sau mai bine sau altfel, nu are nevoie să se justifice ca scriitor. Atât incredibilă sa supraabundență, cât și lipsurile lui provin din această inocentă libertate, din această liberă inocență. În unele momente, citind Paradiso, ai o impresie extraplanetară. Cum e cu puțință să ignori ori să sfidezi într-o asemenea măsură tabu-urile cunoașterii, acel nu scrie așa din rușinoasele noastre porunci profesionale? Când se ivește inocentul american, bunul sălbatic care stringe tot felul de zorzoane fără a bănuî că n-au nici o valoare ori că nu se mai poartă, atunci se pot întâmpla două lucruri. Unul, care ne interesează: genialitatea izbucnește fără complexe de inferioritate care ne copleșesc atât de mult în America Latină, cu forța primordială a celui care fură focul. Celdălt, care-i face să zimbească pe complexați, pe cei impecabil culti, este valența naivă și frustă amintind de vameșul Rousseau, și de Mișkin, acel Lezama care în Paradiso, după un pasaj extraordinar, pune punct și apoi scrie cu aerul cel mai senin din lume: « Ce făcea, în timp ce se depăna istoria străbunilor săi, tânărul Ricardo Fronesis ? »

Dacă scriu aceste pagini este pentru că știu că paragrafe ca cel pomenit mai sus atrîrnă mai greu în câmpul pentru pedanți decît prodigioasa invenție cu care Paradiso abordează din nou lumea. Și dacă citez fraza despre tânărul Fronesis este pentru că mă supără și pe mine asemenea pasaje, dar numai în măsura în care mă poate supăra o muscă așezată pe un Picasso ori mieunatul cotoiului meu Theodor cînd ascult muzica lui Xenakis. Impotența în fața hațîșului unei opere își deghizează retragerea cu pretextele cele mai superficiale, căci n-a trecut de suprafața operei. Am cunoscut un ins care nu asculta niciodată discuri cu muzică clasică fiindcă, după părerea lui, scîrțîitul acului îl împiedica să savureze opera în perfecțiunea ei totală; stabilind un criteriu atât de exigent, își petrecea toată ziua ascultînd un disc cu tangouri și bolerouri îngrozitoare. Ori de cîte ori citez un pasaj de Lezama și culeg un zîmbet și interlocutorul schimbă vorba, mă gîndesc la acest ins; oamenii incapabili de a ajunge la o operă ca Paradiso se vor apăra întotdeauna așa, și pentru ei totul va fi un scîrțîit de ac, bîzîit de muscă sau mieunat. În Rayuela am definit și am atacat pe cititorul-femelă, pe cel incapabil de o adevărată bădăle amoroasă cu opera, care trebuie să fie ca îngerul pentru Iacob. Dacă cineva se îndoiește de legitimitatea ofensivei mele, voi da un exemplu: critici reputați cu sediul la Buenos Aires n-au înțeles la început dublul sistem posibil de lectură a romanului, și de aici au trecut la pollice verso, după ce ne-au asigurat patetic că îl citiseră « în cele două feluri pe care le indică autorul », cînd de fapt bietul autor nu propunea decît o opțiune și niciodată n-ar fi avut vanitatea de a pretinde că în vremea noastră să se citească de două ori aceeași carte. Ce să mai așteptăm atunci de la cititorul-femelă în fața unui roman ca Paradiso, care, cum spunea personajul lui Lewis Carroll, ar fi în stare să pună la încercare răbdarea unei stridii? Dar nu există răbdare acolo unde la început nu există umilință și speranță, unde o cultură condiționată, prefabricată, adulată de scriitorii pe care am putea să-i numim funcționali; cu revolte și proteste delimitate cu grijă de marchizii de Queensberry ai profesiunii, respinge orice operă care se dezvoltă cu adevărat în răspăr. Capabilă să facă față oricărei dificultăți literare pe plan intelectual sau sentimental, cu condiția să respecte regulile jocului din cultura occidentală, dispusă să joace cele mai grele partide de șah proustiene sau joyciene care presupun piese cunoscute și strategii previzibile, se dă înapoi indignată și ironică de îndată ce este invitată să cunoască un teritoriu extragenic, să se lupte cu o limbă și cu o acțiune care răspund unui sistem narativ ce nu se naște din cărți, ci din lungi lecții de abis; și iată că în sfîrșit am putut să ajung la justificarea epigrafului meu, și e timpul să trec la altceva.

Este *Paradiso* un roman? Da, întrucât există un fir conducător — viața lui José Cemí — spre care se îndreaptă sau din care se desfac multiplele episoade și narațiuni conexe sau inconexe. Dar de la bun început acest « subiect » are caracteristici curioase. Nu știu dacă Lezama și-a dat seama că dezvoltarea inițială a temei ne va face să ne gândim cu mare plăcere la *Tristram Shandy*, căci dacă José Cemí e viu încă de la începutul cărții și în schimb *Tristram*, care-și povestește propria sa viață, nici măcar nu s-a născut la jumătatea cărții, este evident că protagonistul în jurul căruia se organizează *Paradiso* rămâne în penumbră în timp ce cartea avansează zăbovind îndelung cu relatarea vieții bunicilor, părinților și unchilor lui José Cemí. Mai important este să observăm că lipsește în *Paradiso* ceea ce eu aș numi reversul continuu, urzeala care « face » un roman, oricât de fragmentare ar putea părea episoadele sale. Nu este o obiecție, căci esențialul acestei cărți nu depinde cituși de puțin de faptul dacă este ori nu este un roman așa cum s-ar fi așteptat cititorul să fie; propria mea lectură a romanului *Paradiso*, ca a tuturor scrierilor lui Lezama pe care le cunosc, a început cu starea de spirit în care nu așteptam ceva anume, nu ceream să fie roman, și atunci adeziunea la conținutul lui s-a produs fără tensiuni inutile, fără acest protest obraznic care se naște atunci când deschizi un dulap ca să scoți un borcan de marmeladă și dai în schimb de trei veste fanteziste. Pe Lezama trebuie să-l citești după ce în prealabil te-ai lăsat în voia unui fatum, așa cum ne urcăm în avion fără să întrebăm ce culoare au ochii pilotului sau dacă nu cumva e bolnav de ficat; ceea ce irită inteligența critică în sala de măsuri și greutate este firesc pentru orice critică inteligentă în peștera lui Ali Baba.

Paradiso s-ar putea să nu fie un roman, atât din lipsa unei trame care să dea coeziune narativă vertiginoasei multiplicități a conținutului său, ca și alte motive. Spre final, de exemplu, Lezama intercalează o povestire lungă care ocupă tot capitolul al XII-lea și care nu are nimic de-a face cu restul romanului, deși atmosfera ei și energia potențială sînt aceleași. Chiar cele două capitole finale, în care domină figura pînă atunci abia întrezărită a lui Oppiano Licario, în timp ce figura lui José Cemí pare din ce în ce mai fantomatică după dispariția lui Frónesis și Fición, au ceva de adaos, de surplus. Totuși, nu aceste nepotriviri în montajul narativ diminuează caracterul românesc al cărții. *Paradiso* se îndepărtează de conceptul obișnuit de roman prin faptul că evenimentele nu se situează în fluența spațio-temporală și psihologică viabilă (de la « viață »); într-un anumit fel toate personajele, fiecare luat în parte, sînt văzute în esență mult mai mult decît ca prezență, sînt arhetipuri mai curînd decît tipuri. Prima consecință (care dezlănțule nu puține reacții ironice) este că pe cînd romanul povestește istoria unor familii cubaneze de la sfîrșitul veacului trecut și începutul celui de față, cu cele mai prolix detalii de epocă, de geografie, de mobilier, de gastronomie și vestimentație, personajele în ele însele par că se mișcă într-un continuu absolut, străine de orice istoricitate, înțelegîndu-se între ele pe deasupra cititorului și a împrejurărilor imediate ale narațiunii, cu un limbaj care este mereu același limbaj, și orice referință la verosimilul psihologic și cultural devine imediat de neconceput.

Totuși, nimic nu mi se pare mai puțin de neconceput decît acest limbaj, de îndată ce ne dispensăm de tradiționala viziune realistă despre roman, care predomină chiar și în formele lui fantastice și poetice. Nimic mai natural decît un limbaj care duce la rădăcini, la origini, care este mereu la jumătatea drumului între oracol și descîntec, care este umbră de mituri, murmur al înconștientului colectiv; nimic mai uman, în sensul extrem, decît un limbaj poetic ca acesta, care disprețuiește informația prozaică și pragmatică, intuiție verbală care cercetează terenul cu bagheta magică și face să țîșnească apă din adîncul pămîntului. Nimeni nu se miră de limbajul eroilor din *Iliada* ori din frumoasele saga nordice de îndată ce acceptă că citește o epopee, sau de tiradele corului grec de îndată ce se situează în dimensiunea tragediei (și adaptarea aceasta e valabilă chiar pentru un Paul Claudel sau un Christopher Fry). De ce să nu accepte ca personajele

din Paradiso să vorbească mareu dinspre imagine, de vreme ce Lezama le proiectează plecînd de la un sistem poetic pe care l-a explicat în numeroase texte și care își are cheia în forța imaginii ca manifestare supremă a spiritului uman în căutarea realității lumii invizibile?

Personajul doña Augusta o evocă pe Hera, servitoarele își amintesc de Hermes ori de Neron ori de Yi King. Pe Lezama nu-l interesează dacă personajele lui vorbesc sau nu în acord cu condiția lor sau dacă își schimbă limbajul în funcție de împrejurări sau interlocutori; și miracolul romanului se produce oricum, fiindcă pe măsură ce înaintezi în lectură personajele se diferențiază, se definesc, Ricardo Fronesis se iveau în dimensiunea lui cea mai secretă, Foción se situează față de el ca o antistrofă sau ca yin față de yang, José Cemi și Alberto Olalla, Oppiano Licario și doña Augusta, José Eugenio și Rialta, fiecare dintre ei este o persoană așa cum în teritoriul lor tragic sînt Andromacă și Filoctet și Creon; se realizează performanța de a se ajunge în mod antigoethian la individual plecînd de la universal, evitînd aproape disprețuitor procedeele imediate ale romancierului, tipizarea prin caracter sau tendință, portretele. Fiindcă pe Lezama nu-l interesează caracterele, îl interesează misterul total al ființei umane, existența unei măduve universale care guvernează seriile și excepțiile (p. 439). De aici provine faptul că personajele de care autorul se simte cel mai strîns legat trăiesc, acționează, gîndesc și vorbesc de acord cu o poetică totală.

Deși o sinteză e aproape imposibilă, iată o secvență care ne poate da o idee despre ritmurile oculte care pun în mișcare proza lui Lezama:

« Exercițiul poeziei, căutarea verbală a finalității necunoscute îi dezvoltase o stranie percepție prin cuvintele care dobîndesc un relief animist în grupările spațiale, așezate ca sibilele într-o adunare de spirite. Cînd viziunea lui îi aducea dinainte un cuvînt, în orice relație ar fi fost cu realitatea, acest cuvînt i se părea că-i trece prin mîini, și chiar dacă ar fi rămas pentru el invizibil, eliberat de viziunea de la care plecase, dobîndea o roată unde se rotea neîncetat modulația aproape vizibilă și modulația palpabilă, pe urmă o modulație intangibilă și iar o modulație aproape vizibilă, căci părea că ajunge să-i atingă formele, închizînd puținel ochii. Așa a obținut ambivalența între spațiul gnostic, cel care exprimă, cel care cunoaște, spațiul diferenței dintre densitatea care se produce prin contracțiile nașterii, și cantitatea, care în unitatea de timp înviează privirea, caracterul sacru a ceea ce într-o clipă trece de la viziunea care unduiește la privirea care se fixează. Spațiu gnostic, arbore, om, oraș, grupări spațiale unde omul este punctul de mijloc între natură și supranatură. . . » (pp. 474—475).

Meditînd la aceste lucruri, José Cemi se apropie de vitrina unui magazin de antichități unde o serie de statuete și obiecte eteroclitice parcă suferă din pricina lipsei de armonie, din pricina respingerii reciproce dintre forțele lor care caută în zadar coincidențe, articulări, ritmuri fraterne. Cemi știe că de fiecare dată cînd alege și cumpără un obiect, alegerea se datorează faptului că « privirea lui îl distingea și îl izola de restul obiectelor, îl făcea să înainteze ca o piesă de șah care pătrunde într-o lume unde izbutea într-o clipă să se redreseze », proces intuitiv pe care cititorul romanului Paradiso îl va vedea închegîndu-se în fiecare episod, la fiecare răspîntie decisivă a narațiunii. Cemi știe că « această piesă care înainta era un punct ce izbutea să creeze un curent înfinit de analogii »; nu se poate exprima mai bine mecanismul care pune într-o mișcare tumultuoasă, fixîndu-le totodată ca Achille immobile la grands pas de Valéry, nenumăratele creaturi animate și inanimate care populează fiecare pagină a cărții (. . .)

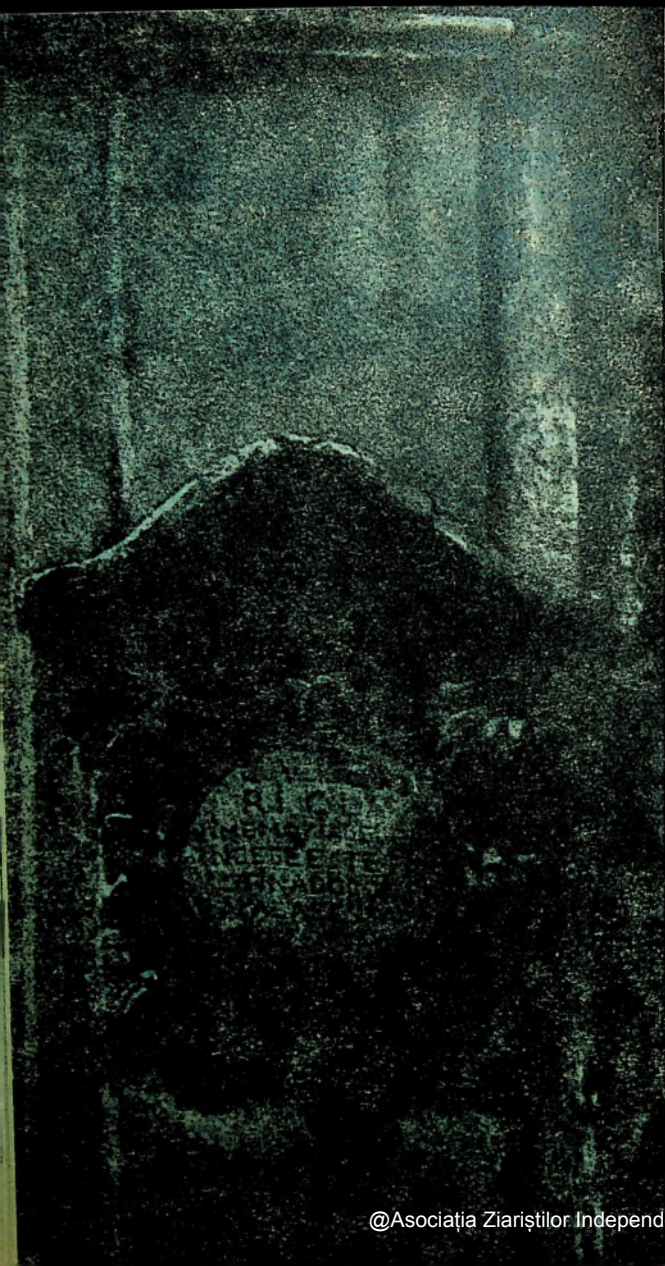
Ultimul pas va fi metafizic, va fi axul în jurul căruia cristalizează sistemul care face posibil Paradiso, redînd vizibilitatea, prin imagine, universului esențial din care nu trăim decît porțiuni izolate. Dar atunci Cemi își dă seama că senina bucurie pe care o suscită în sufletul lui aceste grupări « în care un curent de forță reușea să se oprească în centrul unei compoziții », provoacă în sufletul celorlalți « o reacție arțăgoasă și uneori

minioasă, ca de supremă neîncredere». Orașele imaginare pe care le-a văzut înălțându-se în împăcarea și armonia ritmurilor provoacă gesturi de furie celor care trăiesc la marginea acestei arhitecturi în același timp intuită și executată de spirit. Într-un pasaj care are « obscură claritate » a faimosului vers al lui Corneille, Lezama își incununează viziunea:

« Aceasta îl făcu să mediteze la felul în care se produceau în sufletul lui recompuneri spațiale, ordonarea invizibilului, sensul stalactitelor. Putu să precizeze că aceste grupări erau de natură temporală, că nu aveau nimic de-a face cu grupările spațiale, care sînt întotdeauna o natură moartă; pentru spectator, curgerea timpului transforma aceste orașe spațiale în figuri, pentru care timpul trecind mereu, ca lucrarea mareelor asupra platformelor de corali, forma un fel de eternă reîntoarcere a figurilor, care fiind așezate în depărtare păreau un permanent embrion. Esența timpului, care nu poate fi prinsă, prin propria sa mișcare, ce exprimă orice distanță, reușește să reconstruiască aceste orașe tibetane, unde se produc tot felul de miraje, gama de cuarț a căii contemplative, dar unde nu izbutim să pătrundem, căci nu i-a fost dat omului un timp în care toate viețuitoarele să înceapă să vorbească, tot ce este exterior să producă o irradiație care să-l reducă la o entitate de diamant fără fațete. Omul știe că nu poate pătrunde în aceste orașe, dar există în el neliniștitoarea fascinație a acestor imagini, care sînt singura realitate ce vine spre noi, ne mușcă, lipitoare care mușcă fără gură și într-un mod contemplativ suportat de imagine, ca în mare parte din pictura egipteană, ne rănește tocmai cu ceea ce-i lipsește » (pp. 477—8).

Paradiso este ca marea, și citatele pe care le-am dat vor avea soarta opacă a unei meduze smulse din pîntecul ei verde. Surprins la început, înțeleg gestul mîinii mele cînd iau grosul volum pentru a-l mai răsfoi o dată; aceasta nu e o carte pe care s-o citești cum se citesc cărțile, e un obiect cu față și revers, greutate și densitate, miros și gust, un centru de vibrație care nu se lasă atins în punctele cele mai intime dacă nu te apropii de el pipăind cu grijă terenul, dacă nu cauți să pătrunzi prin osmoză și simpatie magică. Ce admirabil lucru că o țară cum este Cuba ne-a dat în același timp doi mari scriitori care opără barocul ca sinteză și semn vital al Americii Latine, și că bogăția lor e atît de mare, încît Alejo Carpentier și José Lezama Lima pot fi cei doi poli ai acestei viziuni și manifestări a barocului. Carpentier, impecabilul romancier cu o tehnică și o luciditate de tip european, autorul unor produse literare situate dincolo de orice inocență, al unor cărți destinate lecturii celor avizați, al unor cărți rafinat orchestrate pentru consumul acestui specialist occidental care este cititorul de romane; și Lezama Lima, mijlocitor de obscure operații ale acestui spirit care precedă intelectul, ale acestor zone care savurează fără a înțelege, ale pipăitului care aude, ale buzelor care văd, ale pielii care percepe nalul în ceasul prezidat de Pan și ale spaimei de răsplîntiile cu lună plină. În clipele de altitudine maximă, Paradiso este o ceremonie, ceva care preexistă oricîrei lecturi cu scopuri și modalități literare; are această zeloasă prezență tipică pentru viziunea primordiale a eleaților, amalgam a ceea ce mai tîrziu s-a numit poem și filosofie, nuddă confruntare a chipului omenesc cu un cer spuzit de stele. O asemenea operă nu se citește, se consultă; se înaintează încet, rînd cu rînd, pentru a-i extrage întreaga suculență, cu o intelectuală și sensibilă participare încordată și vehementă. (. .)

În românește de ANDREI IONESCU



JOSÉ LEZAMA LIMA

PARADISO

roman

Doña Augusta decretă că puteau să meargă în sufragerie. Le indică apoi tuturor unde să se așeze, pe locurile care li se cuveneau, conform părerii ei. Ea se așează în capul mesei, invitându-l pe Santurce să stea în celălalt cap.

— Cereimonialul clasic — spuse — cere ca reprezentantul familiei invitate să ocupe locul de onoare.

Dacă Leticia n-ar face parte din familie, dacă ar aparține unei familii invitate, ea ne-ar prezida. Astfel Santurce ne poate și ajuta avînd grijă de cei care-i sînt mai aproape. Poate mai ales să audă cererile de la masa la care stau copiii. Într-adevăr, cei doi copii ai Leticiei și cei trei ai Rialtei se hîrjoneau la o masă mai mică, acoperită cu o față de masă viu colorată și-și manifestau nerăbdarea caracteristică, în așteptarea tocăniței cu miros apetisant care făcea să scrîșie covorașul limbii.

Felul în care îi fusese oferit locul de onoare lui Santurce avea toate ciudățeniile stilului doînei Augusta; pe de o parte, cea mai corectă politețe; pe de altă parte, legătura cu masa copiilor îi răpea din ierarhia locului oferit, dîndu-i o oarecare notă de eficacitate domestică, mai mare decît nuanța de supunere în fața unei autorități sau a unui însemn de noblețe.

Fiii doinei Augustă se delectau cu subtilitatea acestui stil ambiguu, dar Alberto era primul care schița un suris ce pierdea chiar în clipa nașterii. — Liniște deplină, întreruptă doar de travaliul mandibulelor — rosti Santurce cu capul răsucit forțat spre masa puiandrilor. Și răspunsul fu o primă vioară a legii: clinchetul răutăcios al furculiței lovite de veselă de Cemf.

Zgomotul părea să fie ecoul ironiei inițiale: oferirea locului de onoare oaspetelui.

Doña Augusta avusese grijă ca masa oferită să aducă o zi de sărbătoare fără a-și pierde totuși din simplitatea gospodărească a familiei.

Caracterul deosebit al momentului se exprima prin fața de masă de dantelă, prin vesela pe care un cerc verde încins cu un brâu auriu urmărea conturul tuturor pieselor. Emailul ales, lustruit special pentru a străluci la această masă, strângea în varietatea reflexelor sale figurile ce apăreau și se dezlipeau în goană de propria lor imagine...

La moartea Cambitei, fiica judecătorului, această față de masă ce amintea de epoca valonă și de gulerele plisate trecuse în proprietatea doinei Augustă, care o expunea extrem de rar, la ocazii asemănătoare cu cele la care luase ea parte în tinerețe. În ziua în care Andrés Olaya fusese pentru prima oară invitat la dejun, această față de masă — pe care Augusta și-o amintea înzestrată cu plutitoare reflexe magice — dăruise privirilor delicate răbdarea elaborării ei, ca și când, departe de a fi distrusă în fiecare noapte, ca pînza născută dintr-una din cele mai memorabile așteptări, s-ar fi plămădit în continuare în infinitele nopți, acolo unde albinele eliberau o stalactită dintre fabuloase fire încrucișate. Culoarea crem a feței de masă, pe care strălucea perfecțiunea albă a emailului veselei conturate cu un verde ars, producea efectul tonal al unei frunze în mijlocul cornului lunar în descreștere.

Doña Augusta ridică binișor capacul supierei în care aburea o supă groasă de banane.

— Vreau să vă întineresc pe toți — spuse ea — readucându-vă în minte perioada fragedei copilării și pentru asta am adăugat puțin tapioc la supă. Vă veți simți cu toții copii și o veți lăuda ca și când ați fi descoperit-o pentru prima dată. Am mai pus și boabe de porumb, pentru că există atâtea lucruri care ne-au plăcut în copilărie și de care nu ne vom mai bucura niciodată. Dar nu vă neliniștiți, asta nu este așa-numita supă din vest, deoarece unii «gourmets», când văd porumb, imediat își imaginează caravanele de emigrație spre vest călătorind prin câmpiile indienilor sioux la începutul secolului trecut.

Zicînd aceasta privi spre masa copiilor, căci special încheiase paragraful, pentru a-și da seama cum se polariza atenția nepoților săi. Doar Cemî întindea gîtul doritor să urmărească în aer cuvintele, privea apoi uimit la verii săi care nu prinseseră replica rostită de bunică pentru ei.

— Doña Augusta ne-a pregătit probabil atîtea bunătăți, încît va trebui să avem grijă să nu facem o embolie « ceroasă », cea mai fulminantă din cîte se cunosc — spuse doctorul Santurce.

— Asta descrie Martî în *Clinica medicală* cînd zice: inima mi-a ieșit din piept și am expirat-o pe gît într-un « Ah ».

— Toate relele care derivă din excesul de mîncare sînt minore, spunea Hipocrat, în comparație cu relele care provin din excesul de a nu mîncă — adăugă odontologul Demetrio, căruia întotdeauna îi plăcea să-și etaleze cunoștințele și să iasă în relief față de doctorul Santurce.

Să adăugăm alt sfat, cel al unui sfînt acum, Pablo zis din Tars, care recomanda celui ce nu mănîncă să nu-și rîdă de cel ce mănîncă și viceversa. După cele spuse de un sfînt, iată cele spuse de un demon: Antonio Pérez, asasinul care s-a răscolat, își dădea cu părerea că numai stomacurile mari pot digera otravă. Precis că lui José Martî îi plăcea mult această frază a secretarului pervers, căci trebuie să fii foarte Secretar¹ și foarte pervers ca să te îndrăgostești de o chioară, mai ales cînd știm că acest ochi chior a fost sărutat de Filip al II-lea, pe care dracul continuă să-l binecuvînteze secole de-a rîndul.

— La început ești dietetician și la sfîrșit teolog — spuse Alberto —, dar lucrul cel mai sigur este că încă nu cunoaștem secretele corpului nostru. Rinichiul, de exemplu, secretă paisprezece sucuri, dintre care doar șase sînt cunoscute. Chinezii deosebesc partea dreaptă a corpului de cea stîngă. Ei iau în considerare nevroza și nebunia în doze diferite, lipsa de potrivire între cele două părți ale corpului. Un medic de-al nostru distinge numai două ritmuri cardiace, acolo unde un medic chinez reușește să recunoască patru sute de sunete bine diferențiate.

— Nu sînt sunete limpezi, ci sunete care apar neregulat dintr-un anume țesut complex fibrinos cu originea în mușchiul cardiac, interveni doctorul Santurce, care se crezu obligat să aibă ultimul cuvînt asupra acestor probleme științifice, la limpezirea căroră, în calitate de medic, credea că trebuie să contribuie în mod hotărîtor. Un canar — adăugă el — la care aparent există două sute de pulsații, are de fapt exact atîtea descărcări fibrinoase.

— Să schimbăm canarul-scînteie cu leneșa crevetă — spuse doña Augusta pentru a pune capăt obositoarei conversații —. Astfel își făcu

¹ Antonio Pérez, secretar al lui Filip al II-lea, s-a îndrăgostit de ducesa de Eboli, căreia îi lipsea un ochi.

intrarea felul doi, un sufleu de scoici, ornat cu mănunchiul de crevete dispuse în cerc, unite perechi-perechi, totul formînd o masă strînsă ca un mărgean alb din care țîșneau vaporii răspîndindu-și pletele.

După această mîncare atît de arătoasă, bogată în culori vii, într-un stil flamboyant foarte apropiat de baroc, și în același timp rămîinînd gotic prin ornamentele mesei și prin alegoriile schițate de crevetă, doña Augusta dorea să domolească ritmul mesei cu o salată de sfeclă îngălbenită de garnitura de maioneză și traversată de sparanghel de Lübeck.

Exact atunci Demetrio făcu o stîngăcie, cînd tăia sfecla se desprinsese toată rozeta, el vru să repare greșeala, dar nu reuși decît să facă să sîngereze iar leguma înțepată ici și colo, și o prinse a treia oară, dar masa ei compactă se rupse în locul unde pătrunsese furculița de salată și alunecă: o jumătate rămase agățată de furculiță, iar cealaltă, dînd încă dovadă de o insistență diabolică, ajunse să-și odihnească rana pe țesătura fină ce absorbea lichidul roșu cu lentă aviditate. Amestecîndu-se ancestrala culoare crem a feței de masă cu roșul cardinal al sfeclei, se formară trei insulițe sîngerii pe rozete. Dar aceste trei pete de sos roșu reușiră să dea într-adevăr mesei relieful de splendoare. O sumbră așteptare se întrevăzu în lumină, în rigiditatea ceremonialului, în presimțiri, în felul cum firele își însușiră sîngele vegetal.

Alberto luă carapacea celor două crevete, acoperi cu ea două pete, care astfel dispărură.

— Cemí, dă-mi una din crevetele tale, pentru că noi am fost primii care le-am savurat trupul, ca să acopăr altă jumătate de pată —. Cu creveta lui Cemí în mînă, mimă grațios că sus-numita desfătătoare ar fi venit în zbor, asemeni unui dragon ce incendiază norii, pînă ar fi căzut în cuibul roșu mutilat, format de semiluna sfeclei.

Frigulețul de noiembrie, întrerupt de rafale aspre dinspre nord, care făceau să sune coroana plopilor din Prado, justifică sosirea păunului aurit, cu asperitățile de la extremități frăgezite cu unt, dar cu piept mare cît să ostoiască apetitul întregii familii și să-i adăpostească pe toți ca într-o arcă a alianței.

(. . .)

— Adevărata cauză a acestei boli este necunoscută — spuse Santurce, care, medic fiind, nu-și dădea seama cît era de nepotrivit să vorbească de boli în timpul mesei.

— Mai bine să vorbim despre privighetoarea din Beijing — spuse doña Augusta, deranjată de turnura pe care o luase conversația. Aluzia făcută de Cemí la laptele din bucătărie fusese pe de o parte plăcută prin tot ce era neașteptat în ea, iar pe de altă parte era la fel de temut, prin transformarea temei respective într-o nouă ocazie de explicații pentru

doctorul Santurce, ca și problema nivelului mării, căreia ziarele de seară tocmai începeau să-i dea glas.

— Petele roșii de pe fața de masă probabil că au favorizat tema vulturilor, dar mai amintește-ți, mamă, că privighetoarea din Beijing cînta pentru un împărat muribund — spuse Alberto în timp ce începea să împartă păunul agrementat cu vin și migdale.

— Știu, Alberto, că orice masă trebuie să treacă prin vârtejul său întunecat, căci o reuniune de bucurie familială n-ar fi desăvîrșită dacă moartea n-ar da să deschidă ferestrele, dar aromele răspîndite de păun pot fi un descîntec pentru alungarea oribilei Hera.

(. . .)

Fructiera fusese așezată în centrul mesei, peste una din petele de sfeclă. Alberto luă o crevetă, o puse în poziție verticală ca și cum ar fi trebuit să urce prin piciorul de cristal, pînă cînd își cufundă cleștii în pulpa cea mai aplecată peste marginea vasului. Fructiera, asemeni unui arbore marin cînd primește lovitura unui pește, trosni, aruncînd o cascadă de culori, iar crevetă își întinse mădularele mulțumită de noua temperatură, ca și cînd ar fi dorit să ajungă la cerul curb, pictat cu fructe, al vasului.



Alberto goli paharul cu apă rece pe îndrăcitul cu mască de țaran.

Cruntul chitarist avu o reacție de cocoș de luptă, ca un rug aprins peste care s-a aruncat sare sau ca un paj care s-a așezat la fundul unei ape din zori. Ochii îi străluciră sub influența descărcării de adrenalină colerică țîșnită ca un fulger din corpusul lui Malpighi. Stăpîni izbucnirea rubinului furios și întorcîndu-se la chitara lui :

*Maică, măicuța mea,
știi că nu vrei să mori
aici lîngă patul meu
speriînd al tău odor.*

Doctorul Santurce se ridică speriat de iminența scandalului. Ochii tulburi ai lui Alberto abia dacă îl înregistrară cînd își luă rămas bun. Nu-i răspunse. Perechi-perechi, mușterii adormiți și dezgustători se și răspîndiseră prin colțurile și pe lîngă pereții cafenelei. Pe trotuar se opriseră alți curioși, uimiți la vederea unui necioplit care închipuia strigături pe muzică, fiindcă orice trecător ar fi fost tulburat de acele strofe care-l opreau din drum cu gemetele lor de agonie.

În spatele tejghelei, chelnerii în chip de cor și sprijiniți în coate erau gata să jure că în doi timpi și trei mișcări se va schimba ceva în dezgustătorul lor serviciu de nopți în șir.

Acum țăranul îl privea fix pe Alberto, părea să-i cînte numai lui. Fără să-l scape din raza ochilor săi fosforescenți, porni cu alt refren :

*Mă tot încercă moartea,
iar eu pălesc și mor;
mi-am zis că doar se joacă,
dar moartea-mi dă ocol.*

Intonă această strofă în care s-au intuit reciproc moartea și spiritul cubanez, fără să-și ridice privirea de pe fața lui Alberto; iar acea privire întuneca și mai mult fundalul pentru a-i scoate în relief, în centru, ochii de un fosfor răuprevestitor. Alberto se ridică; își dăduse brusc seama de amenințarea învăluită în strofa aceea absurdă, îl stropi din nou pe țăran cu apa rămasă în pahar, și de data asta el se remontă, cu un cîntec :

*Moartea mă tot pune miză la joc,
și-ndată m-am înveselit;
atunci ea-mi zise: ca tine nu e nimeni,
și s-o primesc m-am pregătit.*

Cu mîna care susținea ghitara, țăranul scoase un pumnal care zbură spre centrul mesei la care stătuse doar o secundă mai-nainte Alberto — acesta nepățind nimic grație repeziciunii cu care se ridicase pentru a răspunde strofei pline de un înspăimîntător descîntec. Alberto se aplecă repede peste masă, smulse cuțitul și citi pe lamă gravat răspunsul chiar la strofa lui :

iar eu mereu te-oi căuta.

Se duse la Taxco să îndeplinească niște ordine secrete și văzu colecția de măști în cafeneaua « La Berta ». Acolo erau păstrate. În zilele de sărbătoare și de comemorări satul înviorat se năpustea în căutarea măștilor : fiecare se-ndrepta spre locul unde și-o lăsase pe a sa, ca și cum acestea le-ar fi fost hărăzite de secole. Măști de viței furioși, fragmente decupate ca niște cicatrice de culori bălțate sau măști de boi, și alte figuri omogene și adormite, mari ca niște turnuri, pentru a semăna cu legănări din cap oboseala indescifrabilă, măști de vulturide, cu ciocul de un verde brun și murdar, cu un dezgust feudal foarte nervos, în timp ce o renăscută curiozitate egipteană le maimuțărea ciocănitul într-un stîrv; coyoti ce păreau că noaptea îi irită, opriți brusc; ca și cînd le-ar fi izvorît perechi de ochi în plus. Colonelul stătea cu soția și cei doi copii la o masă și sorbea din băutura răcoritoare care se mai numea și cafea în localul « La Berta », unde pulberea de tequila era umedă din cauza vecinătății cu menta verde. Ar trebui să i se zică « vorbăreata » acestei băuturi — zise. Piața din Taxco se umplea de oameni mascați, ce-și transformau labirinturile verbale în

interjecții și își tot aruncau în sus pumnalele cu lovituri feroce în aerul foarte uscat, ca și cum nenumărate nări ar fi sărit să sufle într-o cană, care ar fi adăpostit concentrînd toată acea suflare ca pe o pastă. Unul din personajele mascate se apropie de masa colonelului. Se mascase într-o blîndă viețuitoare ca să trezească încredere, trăsăturile negre mimau încărcătura nervoasă a animalului. La răspunsul negativ cu care a fost întîmpinat, insistă făcînd semne spre un grup format ad-hoc în jurul unui om mascat în coyot, silabisind cu teamă ca și cum ar fi simțit distanța dintre colonel și el. Șeful dădea din cap, refuzînd să participe și el; cu toate acestea, reușea să audă, căci vocea i se părea cubaneză și cunoscută, dar nu-i dădea prea multă importanță.

Coyotului îi scăpau fraze conspirative prost însăilate, părea chiar un fals conspirator, sau ca și cînd ar fi tremurat de frică în fața însărcinării primite. Părea că nu-l folosiseră din cauza presupusei relații pe care spunea că o are cu Colonelul. Acesta îi ordonă să-și dea jos masca, cu aceeași siguranță din « rupeți rîndurile » adresat ordonanțelor. Îi tremurau mîinile și din această cauză își scoase masca cu încetineală, nu pentru a da o notă solemnă actului său, de a căruia importanță era conștient. Cel mascat în coyot era Vivo. Colonelul îl contemplă șăgalnic și totodată descumpănit, în timp ce Vivo se retrăgea cu spatele spre intrarea unei taverna, unde fu ridicat și dus după o perdea ce ținea loc și de ușă cîteodată.

« Eu am auzit — spuse Zoar Gallegul — că trebuie să încrucișezi brațele peste pieptul și peste spatele bolnavului, nu știu dacă dă rezultate și la copii. Truni știe restul. »

Ca un nou Sfînt Cristofor, îl luă pe băiat, îl puse în patul care trosni înspăimîntător, ca și cum somiera s-ar fi lovit de podea. Se întinse, patul scîrțîi din toate încheieturile, de parcă împletitura de sîrme s-ar fi zbatut în smoală clocotită. Îl apucă pe copil și-i lipi pieptul micuț și tremurător de al său, încrucișîndu-și mîinile butucănoase pe spatele lui, apoi îl puse cu spatele lîngă pieptul pe care copilul îl vedea ca pe o apă fără maluri, și încrucișă din nou mîinile.

Truni își aruncase broboada pe cap și cînd începu să ajute la descîntec semăna cu un popă de pe vremea lui Ivan cel Groaznic. De fiecare dată cînd Zoar încrucișa brațele, ea se apropia și, cu o maiestuoasă ardoare, săruta crucea. Ceremonia fu repetată pînă cînd brațele puternice ale lui Zoar se îngreuiară de plumbul oboselii și frecvența sărutărilor îi provocă lui Truni o senzație de greață.

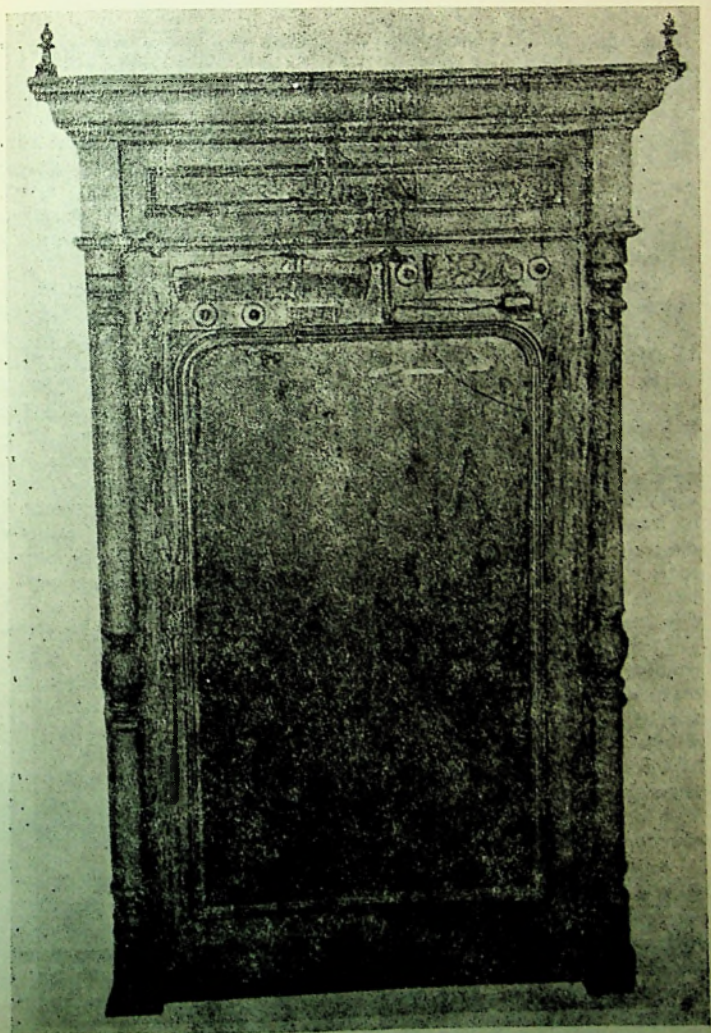
Aproape de fiecare dată cînd Alberto juca o partidă de șah cu Santurce, îl ademenea cu o apărare siciliană pentru a-l vedea că pornește la atac, lac de sudoare, pierzînd cu șiretenie o piesă importantă, un nebun sau un cal, și în schimb dînd tuturor pionilor săi posibilitatea să înainteze în pătrățelele inamice. Calul lui Santurce se pierdea în rîndurile dușmane cu o temeritate stîngace, iar acestea îl așteptau cu pionii — nobili fierari obișnuiți să înmoaie fierul — înarmați cu ciocane și începeau să-l lovească peste picioare.

Cei trei pioni apărați de regele lui Alberto apărau mîinii cavaleriei, în timp ce a lor, mai ușoară și mai bine potcovită, se strecura în liniile de apărare inamice, dar sprijinită în căsuțele oblice de regină, care juca o jotă aragoneză, și de nebun, care părea să conducă neîntreruptul atac al celor trei pioni și care înlocuise cazmalele și coasele cu stileți cu proverbe interjecționale, pentru a alunga moartea, și cu spada cu vulturide în relief în lumina lunii.

Piese de șah fuseseră cumpărate de Andrés Olaya la Paris de la un anticar de *chinoiseries*. Toate erau făcute din jad transparent, dînd impresia că absorb lumina și o restituie prin ochi și prin acele aproape fantomatice mișcări peste pătrățele. Cînd bunicul Olaya juca cu vreo persoană special invitată la o aripă de potîrniche și la o partidă, pietrele, care se deschideau la mijloc printr-un sistem de înșurubare, erau pline cu acadele, caramelle, bomboane, biscuiți englezești, sticlute cu băuturi alcoolice ciudate. De fiecare dată cînd cineva pierdea o piesă, își invita adversarul să o deschidă, pentru a închina cu acel mic deliciu în semn că se preda, în fond o glumă care alina iritarea momentană și ascunsă, din cauza unei stîngăcii în această bătălie a inteligenței, bătălie în taină vanitoasă.

Alberto își ridică regele ca pentru un toast, desfăcu piesa, scoase dinăuntru o hîrtiuță chinezească și citi: « Stîncă asta mă zdrobește; vinu-n schimb mă întărește ». Fără îndoială că face aluzie — adăugă el — la bucuria regelui că intră în luptă și care pesemne că este reconfortat ca de un vin care-l îmbată fără a-l face totuși să uite nici unul din detaliile întîlnirii, chiar dacă aceasta va fi nocturnă. Dar, dincolo de această ebrietate, există rezistența unei stînci. Marii regi, de la Alexandru la Gustav Adolf al Suediei, intrau în luptă purtați de o halucinație care, fără a-i face să piardă viziunea de ansamblu, dădea tuturor detaliilor un relief diamantin și-i ajuta să vadă într-un singur moment atît o anume figură, cît și nenumărate altele.

— Dar trebuie să le dai o șansă și pionilor, căci doar ei transformă cîmpia într-o nestemată. — Ridică atunci un pion, îl îndoi din talie, scoase altă hîrtiuță și se prefăcu că citește: « Focu-aprinde stepa-ndată, de e



verde, de-i uscată.» Bineînțeles — comentă el — pionii sînt cei care cunosc fiecare palmă de teren. Ei știu unde va fi mai mult soare pentru a rupe sulilele inamice, alungînd reflexele vătămătoare; și unde anume pietrele cu muchii ucigașe, aruncate de catapulte, produc ecouri înspăimîntătoare, care grăbesc galopul de retragere a cavaleriei. Așa cum, după sfatul divinului Julio, pe tineri trebuie să-i rănești cu stiletul pe față, iar pe războinicii în puterea vîrstei, cei lați în spate, e mai bine să-i lovești cu buzduganul în coaste făcîndu-i să se sufoc. Așa cum sînt despărțiți mesagerii cu trompetele întinse de cei care le așteaptă ordinele pentru a traversa lacul.

Cele două turnuri ale sale erau în fața pieselor importante ale lui Santurce și aveau o alură amenințătoare, fără să-și antreneze oamenii în luptă, dominau spațiul în care pionii cu nebunul temerar și cu regina ce stătea cu ochii în patru supraveghiind o imensă întindere, stabileau tehnica jocului la presiuni îndreptate asupra centrului tablei, obligîndu-l pe Santurce să se fixeze în centrul operațiunilor, în timp ce Alberto putea face incursiuni prin bastioanele mai puțin apărate. Poziția reginei combatante amintea de Maria Tereza din casa de Austria luptîndu-se cu Frederic cel Mare cînd, în ariergardă, era informată și discuta toate manevrele ordonate de mareșalul său preferat, principele Kaunitz. Nebunul lui Alberto părea că se uită chiorș la regină, care, supraveghiind căsuțele dimprejur, avea grijă de felul în care se hazarda el printre rîndurile monotonelor uniforme negre. Atunci, făcînd aluzie la drăceasca presiune exercitată de turnurile sale, Alberto înălță această piesă, ca și cum ar fi primit o lovitură de secure, sau ca și cum un eucalipt cu rădăcina triplă unită s-ar fi sprijinit în centrul său pentru a o îndoi, extrase din centrul ei altă hîrtiuță bosumflată și se prefăcu a citi: « Stau la umbră și transpir, cei coșai mai abitir ». Făcea aluzie astfel la periculoasa odihnă a turnurilor sale, ce erau izolate din cauza presiunii exercitate asupra centrului tablei — aceasta părea că trosnește sub cei doi coloși plini de războinici — și își împleteau cînturile provocatoare și strigătele menite să mărească setea sîngeroasă a securilor, totul în timp ce regina părea să-l convoace pe rege la o reuniune pasională într-o regiune unde putea să-și stabilească provizoriu curtea.

Regina lui Santurce avansase pînă la a se plasa alături de unul din cai săi și a-l împiedica poate atunci cînd se va arunca la atac, ca și pe celălalt roib pierdut din cauza loviturilor de ciocan ale pionilor și a inexorabilei vigilente a reginei. Dorința lui Santurce începea să descrie cercuri în aer asemenea unei păsări prevestitoare de rele. Alberto își lansase pionii într-o neîntreruptă înaintare, fiind acoperit de cavaleria plasată într-o poziție strategică, ascunsă în spatele unei coline, în timp ce din centrul sferei

nebunul și regina dominau împrejurimile. Luă unul din caii săi, iar cu degetele în chip de coasă păru că-i rupe picioarele, împărțindu-l în două, îi scoase din măruntaie o hîrtie și citi sentința: «Din cenușă se întrupează iar pisica», referindu-se la atacurile calului lui Santurce ce se-încăpățîna să se piardă între sulile pionilor înflăcărați de triumful care începea să-și fluture steagurile.

Cele două escadroane de cavalerie, nebunul-șef și pionii lui Alberto reușiseră să străbată teritoriul nimănui, și a-i distruge ar fi însemnat pentru Santurce să sacrifice piese importante; regina sa avea dezlegare pentru orice atac fulminant; cele două turnuri ale sale stăteau de pază pentru a preîntîmpina orice surpriză din partea inamicului. În acest moment Alberto ridică nebunul și, despărțind toca de cardinal de baza susținătoare, zise: «Cînd cîștigu-l vezi cu ochii, în ochi se citește moartea».

Politicos în stil provincial, Santurce făcu o reverență, aduse la orizontală regele propriu și se ridică surîzînd prefăcut.

— Această partidă a fost condusă — zise Alberto — cu fermitate, în amintirea strategiei colonelului — privea la Rialta, care închise ochii pentru a se pătrunde mai bine de ființa celui absent —, care, pe vremea cînd eram copii și stăteam pe pragul casei sale, mi-a povestit atîtea și atîtea bătălii, înainte de a se retrage în tărîmul păcii eterne.

(. .)



Trecuse mai bine de un ceas de la miezul nopții, și José Cemí mergea greu, bîjbîind, și voia să pătrundă mai adînc în liniște. Noaptea cădea neîntreruptă, ca și cînd ar fi descălecat de pe un cal normand de fermă. Cemí se simțea susținut de zdruncinăturile omnibuzelor, entități procesionale disciplinate, colțuroase, în perpetuu dialog, ale Marelui Unu. Briza avea ceva de umbră, umbra avea ceva de frunză; frunze mușcate pe margine de iguane care se dădeau din nou în leagăn noaptea. Cemí simțea lumina lunii bătîndu-i în față, cum oscila cu silueta păsării Pong, de la mare pînă la carapacea broaștei țestoase negre. Albeața cobora pînă la această carapace, și cele douăzeci și patru de pătrate emblematice ale sale deveneau vizibile pentru lectură.

Nu, nu era noaptea născătoare de aștri. Era noaptea subterană, cea care exhală bitumul măruntaielor nădușite ale Geei. Imaginea ei reconfigura un rac roșu și crem, care ieșea printr-o gaură fumegîndă. Se despărțise de Fronesis? Se vor reîntîlni pe podul Rialto în ambianța produsă de același cîntec?

Aceste întrebări cîntăreau ca un tegument de fum și funingine la fiecare pas al său. Simțea două nopți. Una, cea pe care ochii săi o priveau înaintînd

alături de el. Alta, cea care trasa linii drepte și labirinturi între picioarele lui. Prima noapte urma poruncile lunare, iar ochii săi erau aștri rătăcitori. Cealaltă noapte se vopsea cu vanitatea pământului, picioarele ei gravitau spre măruntaiele lumii. Închidea pleoapele și părea că-și vede ochii rătăcitori descriind orbite eliptice în jurul vanității evaporate sau al animalului rubiniu.

Una era noaptea stelară care cobora cu roua. Cealaltă era noaptea subterană, cea care urca asemeni unui copac, care susținea misterul intrării în oraș, care-și aglomera trupele în mijlocul punții pentru a o prăbuși. Lucru rar, clarobscurul căuta mai degrabă culoarea roșie-crem a racului decât desenul măselelor sale înnegrite.

Surîse cu o oarecare teamă incipientă, vedea ca în două afișe luminoase, foarte aproape unul de altul, măsea de rac și carie dentară. Consimțământul pentru această ușoară glumă îi permise să iuțească pasul, ca și când i se dăduse o pelerină pentru a se face nevăzut în noapte. Astfel, noaptea nu trebuia să-l urmărească, și nici el nu se vedea obligat să-i țină o cuvîntare, cu gesturi în ceață, tăind paragrafele ca și când rupea dantela păianjenului. Străbătînd stufărișul din Orplid, simțea curbura gîtului unui cal de bronz, pe unde urcau termitile profesioniste. Calul, de granit roșu sau gri nocturn, trecea pe sub arcul de triumf și contempla multă vreme afișierele pentru unicul teatru dintre aceste hotare ale plajelor nedescoperite. Noaptea idumeilor, scut de rodii al cavaleriei hitite, flancul drept în bătălia de la Cannae.

Lutul amestecat cu praful de cărbune făcea să se îndesească umbrele pînă ajungeau să se lovească una pe alta. Își feri privirea pentru a nu vedea căluțul de bronz din centrul insuliței, cada era de culoare stacojie, și toată crama era mînjită cu galben în clarobscurul din fundal; se vedeau trecînd ceaprazuri verzi, galbene, albe. Era de bună seamă noaptea verzuie, întunecată, dar foarte aproape de copac, la capătul punții care se estompa ca într-o imagine luată cu încetinitorul. Înaintarea lui Cemî în noapte — se făcuse trei fără un sfert, reuși el să remarce la fel de nehotărît pe cît era de neliniștit — fu tulburată cînd reveni din meditația în care se cufundase. O casă cu trei etaje ocupînd tot unghiul unui colț de stradă îl zgîlții cu o vrajă sibilină. Toată casa era luminată, și aureola lunară care o învăluia îl făcu să se oprească din mers, dar fără a putea distinge detalii; dimpotrivă, casa parcă s-ar fi evaporat și s-ar fi putut vedea pete de culoare care după aceea se grupau, aceste grupări permițîndu-i să-și însușească înțelesul distribuțiilor spațiale. Casa repeta la toate trei etajele aceeași ordine interioară: o cameră mică urmată de un salon. În salon se aflau cîteva perechi și mici grupuri care păreau să vorbească strîngînd din buze. Cu toate acestea, convergența acestor persoane la

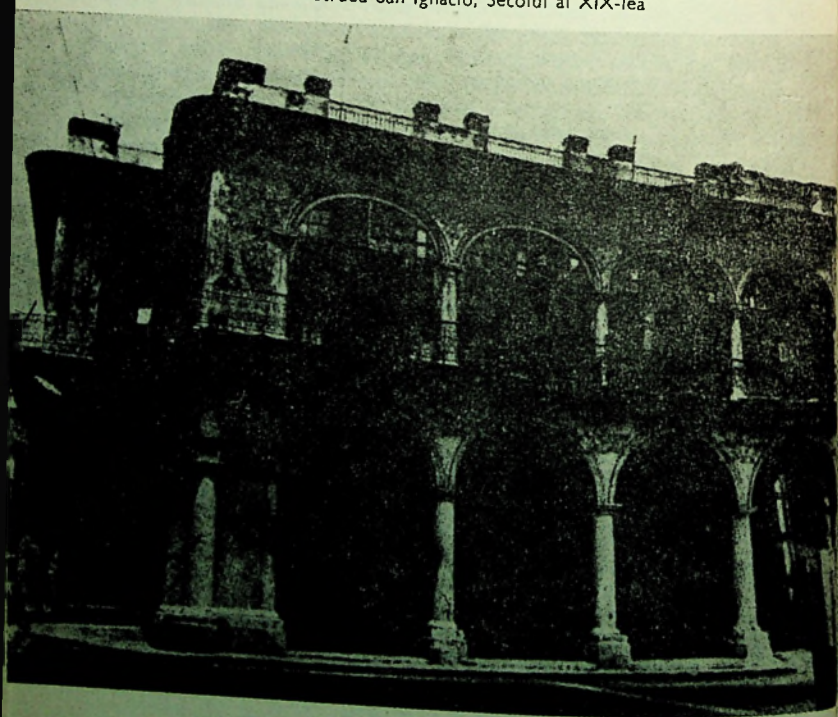
miezul nopții nu era semn de cunoaștere a casei cea dintotdeauna sau a celei pe care o vizitezi adesea. Păreau să fie străini care pentru prima oară se aflau împreună în această unitate spațială, deși în asistență erau unele figuri care păreau familiare și altele mai solemne și retrase care dezvăluiau o relație de altă natură, vecinătatea sau coincidența copilăriei petrecute la același colegiu, pe plajă, sau momente excepționale de pericol și plăcere.

Îl surprindea faptul că iluminarea casei era totală. Lumina se revărsa la cele trei etaje, producând un efect de *ascendit* care tăia și împărțea noaptea în felii silitroase. Era o poftă de sare, o linie interminabilă de vine de marmoră, coadă de rîndunică, degetare de argint și surprinzătoarea subtilitate cu care treștiile își insinuuau tulpinele galbene în marea masă de albeață. Sușoteau, scufundau conversația, reapăreau dîndu-și cîte-o mică lovitură peste nas. Plastroanele tresăltau ca un păun cu creasta de opal. Nu era albeața surprinzătoare a crestei de diamante, era albeața aleasă a opalului. Opalescențe, palori, viața care se sfîrșește la malul mării. Dar pînă acolo un crescendo tumultuos al luminii, desfășurîndu-se în falduri și mușcînd implacabil verdele din linia orizontală a iguanei umflîndu-și obrăjii ca într-un aleluia de confirmare marină. Fără zgomot de pași, păreau că vor sparge ușa de oglinzi de parcă aveau de gînd să înceapă să danseze, căci pașii lor în timp ce se apropiau erau de o încetineală măsurată și ceremonioasă, catifelată. Dar nu, se apropiau pentru a cere permisiunea de a da un telefon sau o ceașcă de ciocolată. Mulțumeau, se retrăgeau, abia li se auzeau silabele.

Cemî își întinse gîtul, apoi îl retrase, ca cineva care vrea să cristalizeze lumina. Își urmă drumul prin beznă și deodată auzi un sunet de flașnetă. Erau călușeii, o stea rotitoare și un *whip* cu mici cai velazquezi, dăruiți cu piepturi și crupe, roșii, galbene, negre. În urma lor mergeau niște calești făcute pentru mătuși cu copii foarte mici. Se vedea bătrînul care gresa motoarele pentru a merge strună duminica. Whip-urile aveau o capotă umedă, care proteja mașina pentru a evita ploaia de greieri. Părea că bicicii pocnea pe deasupra muzicii tremurătoare. Bătrînul mîngia capota *whip*-ului pentru a îndepărta apa care se strecura în interiorul mașinii. Tesăla caii și le controla harnașamentul.

Aprinse steaua și revizui scaunele unul cîte unul, starea axului, mobilitatea, sistemul de închidere a ușilor. Începu să se învîrtească în jurul manivelei și muzica porni să se refracte, să se desprindă ca un mănunchi de scînteii. Glasurile de cristal treceau printre cai și calești. Dar nici unul din ei nu se zdrobea de vreun bot sau de crupe. Semănau cu niște albine care urmau căi prestabilite, plimbîndu-se printre cabluri, urmărind vesele cercul stelei rotative și stabilindu-se pe capotă, după ce îndepărtau ploaia

Casa cu nr. 368 din strada San Ignacio, Secolul al XIX-lea



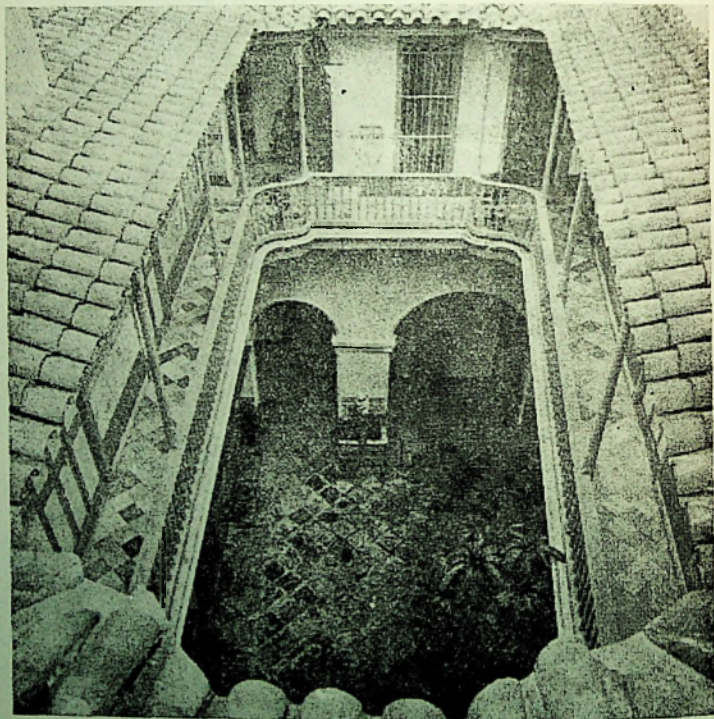
Felinarul casei cu nr. 368 din strada San Ignacio ►

Casa cu numărul 103—105 din strada Muralla. Secolul al XVII-lea





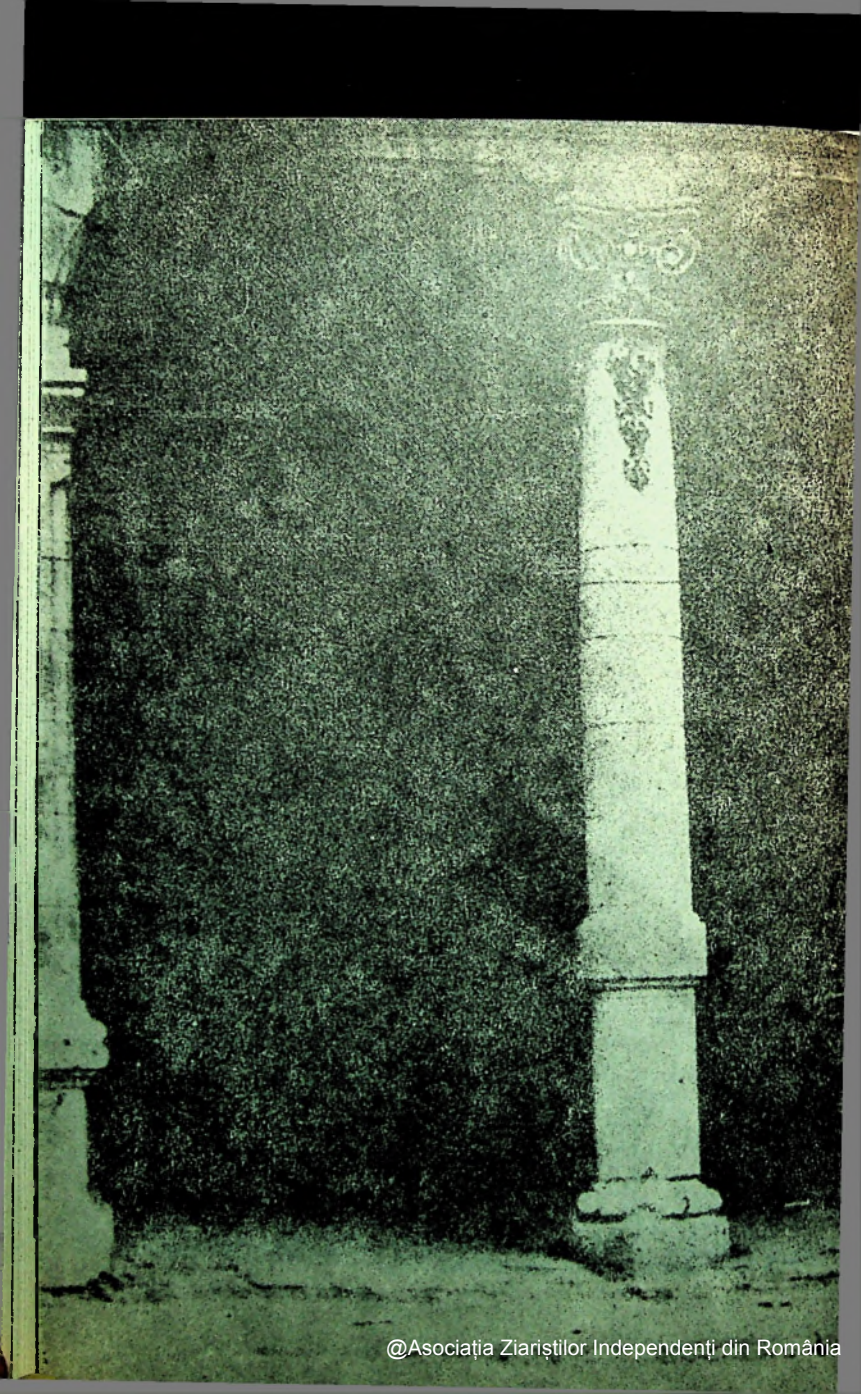
Patio al clădirii Centrului de studii « Alejo Carpentier »,
vechea casă a contesei de la Reunión. Foto Adalberto Ríos



Galeriile de la etajul superior al casei conților de Jaruco ►

Coloana portalului casei cu nr. 56 din strada Teniente Rey. Secolul al XIX-lea ►►





de greieri. Bătrînul îngrijitor al parcului pentru copii părea un cerșetor ancorat acolo pentru acea noapte. Dar el dorea să-și justifice munca, să facă ceva, dorea ca dimineața să i se dea cîteva pesete. Flașnetă care cînta toată noaptea apărea ca un compas al muncii sale fără răgaz. Dar el putea face această muncă la miezul nopții, să ascundă un fetus într-una din mașinile stelei, să pună flori pestilențiale în gura cailor velazquezi sau să scoată un șurub din *whip* pentru ca marinarii săi cei dedați berei să coboare în întunecatul Orc. Se arcuia în timp ce mergea, cu mișcările unui vierme care străbate pătrate albe și negre. După ce dădu cîteva lovituri cu ștergătorul de praf făcut din pene, se îndreptă spre unul din locurile din stea și păru mai degrabă că se ascunde decît că adoarme. Ascunzîndu-se, maimuțarea apă liniștită care traversa grilajul, făcînd să cadă picături de mărimea excrementelor sale.

Cemf continuă să avanseze în noaptea care devenea mai densă, simțînd că trebuia să facă din ce în ce mai multe și mai mari eforturi pentru a pătrunde în ea. De fiecare dată cînd pășea, i se părea că trebuie să-și scoată picioarele dintr-un vas cu pereți subțiri. Noaptea devenea din ce în ce mai rezistentă, ca și cînd n-ar fi avut încredere în marele bloc de lumină și în muzicuța călușeilor. I se părea că vede o pădure în care copacii se cățărau unii pe alții, ca un elefant care-și sprijină picioarele din față pe o banchetă, iar pe spinarea elefantului dansează cîini și maimuțe, urmărind o minge sau sărind printre crengi, pentru a cădea apoi iar pe spatele elefantului. Trecerea de la un parc pentru copii la o pădure era asimilată vizibil de către Cemf, căci starea sa de halucinație menținea valabile toate posibilitățile imaginii. Cu toate acestea simți ceva asemănător cu o chemare ca și cînd cineva ar fi început să cînte, sau cu zgomotul făcut de un înotător care după ce și-a unit brațele formînd un triunghi isoscel se aruncă în piscină dincolo de geamandură. Era un zgomot neauzit, parabola unui pistol cu apă, o rîndunică ce doarme legănată de tălăzuire, ceva ce separă noaptea de restul unei imense pînze, sau ceva ce prelungeste noaptea într-o pînză cu perforații prin care-și scot capetele ca de cai niște mosoare de ebonită. Ceea ce călca noaptea era un picior de bou.

Cemf simți că e obligat să privească înapoi. Îngrijitorul porni într-un mers frenetic, de la locul din steaua rotitoare unde părea că doarme pînă la împrejmuirea parcului pentru copii. Luna preluă oblic albeața, și Cemf putu să zărească pe fața aceea un coș negru, pe care prelungirea albului îl făcea să pară de mărimea unei limbi ce ar aluneca de-a lungul nasului. Paznicul privea într-o parte și în alta ca un ursuleț tibetan prins în fosforul propriului său cerc. Fața i se murdărise cu sudoare, și această apă bogată îi cobora prin urechi formînd un ineluș napolitan zburător. Fața transpirată și cărbunele nopții alături de el îi dădeau aspectul unui cîrmaci al unei

mașini infernale. Nesiguri, genunchii săi loveau lemnul cercului din parcul copiilor, făcînd astfel ca această linie de demarcație să tremure și să formeze un soi de adunare de vrăjitoare în care fiecare țăruiș fix începu un dans grotesc în limitele cercului protejat de razele oblice ale lunii.

Pădurea aceea pe care o întrevăzuse la capătul marșului său, în care maimuțele și cîinii săreau pe un elefant care se cufunda și se ridica, se apropia de el... Casa însăși părea o pădure într-o lume supranaturală.

Coridorul era numai și numai din cărămizi, iar acoperișul era o semicircumferință făcută de asemenea din cărămizi roșii. De-a lungul coridorului se vedeau mozaicuri pe fond alb, lănci, chei, spade și potire aparținînd sfîntului Graal.

[...]

Cînd intră în casa care fusese ridicată pentru el, tocmai ieșea încet de acolo un bărbat înalt, îmbrăcat într-un albastru foarte închis, aproape negru. Auzind că acordeonul din Madagascar era cerut, el se întoarse surîzînd, dar dincolo de voce nu putu să-și dea seama cine i-o ceruse. Îi împachetară acordeonul. Tranquilo îl conduse pînă la colț, unde de asemenea îl aștepta omnibuzul hodorogit, în timp ce renovau în pinioanele rotative capul taurului decapitat.

Cemî se întorcea de la dădacă, foarte blînda și buna metisă cu figura asemănătoare cu cea a Dușei, vizionar mediu care avea darul de a preciza imaginile călări, de a reține amintirile, de a fixa norii care se prelungesc în regiunile morților. Într-o zi pe cînd stătea pe o bancă în Prado, cunoscuse trei pictori. Unul din ei, cel care era pictor de meserie, picta puțin. Altul, înainte de a muri, descoperindu-și vocația, începu să picteze și-și umplu cărțile cu puternicele sale nesiguranțe, cu blîbăielile sale care doreau să rupă o carcasă pentru a căpăta o nouă formă. Apoi, îl reîntîlni în casa unui binecunoscut colecționar; trăiau pe atunci ani de penurie, și birocratii, care doreau să expună o pictură de calitate, cumpărau discuri sau vreo statueta stil Eril Hill sau Brâncuși, cu care se lăudau apou la serate, între surîsuri de ironie franțuzească și cite un lichior servit în cupe mari de cristal florentin, oferite de contesa de Merlîn unei mătuși a colecționarului, care la rîndul lui aduna piese de porțelan. Pictorul, foarte corpulent, expunîndu-și finețea spiritului în liniile blajine și amare ale feței, era acum hăituit de moarte. Cînd soseam la serată el era de mult acolo, cînd noi toți plecam el plecase fără ca noi să ne dăm seama. Cînd moartea îl ajută să se limpezească, muri de o boală care-i scurse sîngele din vene, și începurăm să auzim zumzetul morții. Ea îl ajunse la puțin timp după ce l-am cunoscut; din cauza acestei vecinătăți, prietenie și moarte, el rămînea în amintire ca un paragraf amenințător. Semăna astfel cu prietenia ascunsă, redusă, ghemuită, care, prelungită fiind, putea atinge infinitul.

Era în același timp moartea, care fără nehotărîri pusesese repede stăpînire pe el cu ghearele sale de șobolan, apucîndu-l de umăr pe melancolicul nostru rătăcitor, și cînd întorceam iar capul, el nu mai era. Dar zgîria cu pînzele acolo unde uleiul alungă moartea; apăreau liniile cu schițele sale, ca și cînd înainte de invazia apei cu extindere rece, apa care nu gîndește, care ia în stăpînire toate grotlele, ar fi privit marele perete, traversîndu-l cu litere inventate într-un moment, desfăcute în succesiunea unui timp blestemat. Dar acum priveam fix marele perete și îl vedeam alunecînd, ridicînd reverul sacoului din cauza vîntului rece; aprinzînd o țigară, cu focul prelungindu-se, foc prin care noi intrarăm în figura sa indescifrabilă, grăbită, cu ceva ce lașitatea noastră califică drept dispreț, pentru că pe măsură ce se reconstituia sub privirile noastre, în timp ce se înălța în vîrfurile focului momentan, se făcea simțită diferența de densitate dintre cele două regiuni.

Metisa care făcea spiritism locuia în strada General Lee, avea aceea figură înțeleaptă și cumsecade căpătată de metisele noastre, acolo unde au lăsat urme atît de adînci sărăcia, magia, inegalitatea anarhică a familiei, rețetele plantelor tămăduitoare, cabala onirică, sărăcia lucie și fără scăpare, gura mahalalei, dialogul ultim de disperare fatalistă cu idolii. Fața femeii cubaneze, albă sau mulatră, care atinge vîrsta de șaizeci de ani, capătă un fel de albă enigmă de bunătate. « Dezamăgirile, spun bătrînele noastre, sînt ca niște ace cu gămălie pe care piticuți diabolici le tot lasă drept urme pe corpul nostru. » Închideți ochii și lăsați să urce în amintire figura obosită a mamelor noastre, să meargă spre noi, rostindu-și numele, într-un cînt silabisit lent, modulat frumos de-a lungul secolelor.

Dădaca avea întipărită pe față și maturitatea acestei expresii de bunătate și înțelepciune. Fața ei era cea a bătrînei femeii care nu mai face distincția dintre fiii săi și restul omenirii. — Luați loc, domnii mei, spuse ea cu un accent nu de umilință, ci de fină atitudine îndatoritoare și politicoasă. Magistratul rotofei, pictorul prieten al pictorului mort și José Cemi se așezară în două fotolii și pe o sofă. Chacha, în centru, își încordă și mai tare fața. Privi concentrat aerul din mijlocul camerei și, ca și cînd ar fi extras foarte încet cuvintele din adîncime, începu:

— Persoana despre care dumneavoastră vă interesați era foarte distinsă, dar nu în sensul obișnuit al cuvîntului. Era o persoană de mare valoare, dar nu la modul la care se vorbește despre un politician, un om bogat sau un negustor oarecare.

Aici se opri. Reîncepu: Era foarte deosebit, ceva cam în genul unui artist, poate un pictor. Iar pauză. Noi, membrii asistenței, ne privirăm; reușita fusese deplină. Fața Dădacei începu să asude ușor. Pielea ei se înnoobilă sub roua transpirației. Frăția dintre rouă și tonul vocii.

— Dumneavoastră nu trebuie să vă faceți griji din cauza ultimei sale morți, căci persoana despre care vă interesați a mai murit de câteva ori înainte. În viață a avut trei măști, asta îi permite acum să aibă mai multă liniște, căci se află pe propriul său tărâm. Puține sînt persoanele care la foarte scurt timp după descărnare se prezintă întrupate în noua lor viață, în moarte. Cele trei măști pe care le-a avut i-au precedat drumul. Se vede că era în relații foarte prietenești cu moartea. Vorbea foarte rar, rupînd apoi cuvintele cu o irizare domoală. Vorbi apoi despre logodnica lui. Detalii ale casei. Îl descrie pe cel descărnat așa cum îl vedea în acele momente. Ne uimi asemănarea portretului cu realitatea. Magistratul, celălalt pictor și José Cemí simțiră în același timp momentul despărțirii. Cu aceeași stranie finețe Chacha îi conduse pe musafiri pînă la ușă. Înclină capul respectos. — Onorați-mă cu vizita dumneavoastră, dacă vă mai pot servi și cu altă ocazie. Începînd de acum, sîntem cu toții buni prieteni, incluzîndu-l și pe el.

Merserăm pe jos pînă la colț, evitînd orice comentariu. Aveam impresia că asistasem la un mare final de scenă între real și ireal, între imagine și conținutul său. Ne amintirăm eroica penurie a pictorului. Vizitele la logodnica sa, care locuia la Santos Suárez, după care se întorcea în interminabile plimbări, căci îi lipseau cele cinci centime pentru a plăti autobuzul. Era o modalitate concretă, concentrată, neîndurătoare, prin care saluta din nou ceea ce este neînduplecat, implacabil, în starea de spirit cu care asculta triourile și cvartetele de Beethoven. Comentariile sale, făcute într-o noapte ploioasă, în camera magistratului, despre « Moș Goriot » (José Cemí își amintea cum pictorul scosese din agenda sa un citat din această operă de Balzac, și aici ar fi trebuit să-și amintească de asemenea că numele nu creează obiectivul): « Poate că există în natura omenească o înclinație spre suferință, și atunci omul îndură totul din umilință adevărată, din slăbiciune sau din indiferență. » Și-apoi simplul comentariu: bine a făcut Balzac că a unit umilința, slăbiciunea și indiferența.

Cemí se despărți de ceilalți doi însoțitori și se miră cînd văzu omnibuzul oprit. Noul cap colorat în pinionul rotativ îi comunică energia pornirii. În timp ce se așeza, Cemí observă trepidația excesivă a demarajului. Văzu căpățîna proaspătă, surizătoare a taurului decapitat, valurile care-l invadau în timp ce se rotea în cercul uns cu ulei, suav datorită strălucirii mîngietoare provenind din inaugurarea forței sale.

Anticarul stătea lîngă o blondă care turuia ca o moară stricăță cu alte două fete așezate pe banca din față; erau cele trei drăgălașe funcționare de la Ten Cent din Vedado. Lîngă el, în picioare, stătea tîmplarul de lux Martincillo, care urmărea cu un dispreț vesel plescăitul de dincolo de palier. În fața lui Martincillo. Virina cu acordeonul pe genunchi.

În fața amîndurora stătea îndrăgostitul Adalberto Kuller, retras în depărtările sale pentru a disimula suspinele învelite în hîrtie de împachetat. Pe banca din rîndul celălalt, în fața anticarului, José Cemí, indescifrabil pentru moment, din cauza reîntoarcerii de pe cealaltă lume, din cauza amintirii puternice a figurii Dădacei, mamă serenisimă, mamă care recunoscuse atît de repede în aerul pur, transparent, prietenia invocată, un Eros care se mișca între figura lui și tremurătoarea imagine a amintirii, care știuse să sufle ceea ce este necesar pentru a ne înflora.

[. . .]

Cu cîteva zile înainte, chiar în camera sa de studiu, observase o cupă de argint masiv pe care o adusese din Puebla, lîngă un căprior chinez, lucrat în lemn, dintr-o singură bucată. Lîngă el, dar pe altă masă, era un ventilator care tocmai îl neliniștise pe căprior mai mult decît era obișnuit, cînd se apropia de cupa de argint, cu teama sa ancestrală, cosmologică, la ora de adăpat, după ce străbătuse regiunea pășunilor. Căpriorul, speriat din cauză că văzuse ridicîndu-se un val de aer improvizat de furtună, nu mai oferea privirii, în locul său de lîngă cupă, obișnuita sa alură veselă, i se încrețea pielea ca și cînd ar fi intuit pasul suflării pe iarbă, aburul șarpelui pe mantaua ce-l apăra de burniță.

Pentru liniștea căpriorului de lemn, trebuia nu numai să îndepărteze cupa, ci și să închidă ventilatorul. Cemí duse cupa în partea superioară a micii etajere, între înger și bacantă. Atunci înțelese că neajunsul haotic al vitrinei din strada Episcopiei se liniștea în mahanul șlefuit care închidea în spate etajera, prin plasarea cupei între cele două statuete de bronz. Părea că îngerul alerga și sărea fără a se ameți prin cercul format de marginile cupei, și că bacanta, obosită de loviturile talgerelor sale și de salturile lor fastuoase, se cufunda pînă la piciorul cupei, acolo unde îngerul încerca să o recupereze pentru jocurile luminii rotunde printre marginile cupei.

În zilele în care îi reușeau aceste grupări în care un curent de forță reușea să se oprească în centrul unei compoziții, Cemí devenea vesel fără înfumurare. Era o gravitate veselă, o bunătate pûdică care permitea să fie deranjată sau rănită de către ceilalți fără însă a se simți atinsă.

Orice stîngăcie sau greșală reușea să-și atingă ținta, ca și cînd o trimitea direct în poartă la jocul cu mingea sau se desfășura ca asasinatul lui Caius Grachus, arătînd în această reprezentare a susnumitei compoziții chiar existența triumfiarității unui triumghi.

Totuși, din veselia provocată de aceste grupări spațiale unitive decurgea o anume reacție în sufletul celorlați, reacție ursuză și uneori necumpătată, parcă marcată de o supremă neîncredere. Observa că la ceilalți se producea un indice de refracție excesiv. Față de această veselie, și pentru a nu deconcerta, pentru a nu irita, el dorea să ofere o renunțare, să se cufunde prin

tăcere în pulbere, în timp ce reușea să se convingă, prin metode mai suple, că orașele inventate prin aceste grupări deveneau opace și intraductibile dacă erau contemplate de alți pelerini care gesticulau furios, ridicau pumnii și amenințau. Niciodată n-ar reuși Cemî să tolereze faptul că veselie sa ar putea deconcerta, să accepte că veselie cuiva ar avea, în legătură cu cei care stau pe celălalt mal, o predestinare pentru a anula orice rezultantă tonală din veselie.

Aceasta îl făcu să mediteze la felul în care se produceau în el asemenea recompuneri spațiale, asemenea ordonare a invizibilului, asemenea configurație a stalactitelor. Își preciză lui însuși că aceste grupări erau de natură temporală, că nu aveau nimic comun cu grupările spațiale, care sînt întotdeauna natură moartă; pentru spectator curgerea timpului transforma aceste orașe spațiale în figuri prin care trecînd și retrecînd timpul, asemenea efectelor mareelor asupra platformelor de corali, se întrupa într-o formă, drept eternă recompensă a figurilor care, fiind situate în depărtare, erau un permanent embrion. Esența timpului, ceea ce este subtil, prin propria sa mișcare care exprimă orice distanță, reușește să reconstruiască aceste orașe tibetane, care se bucură de toate mirajele, gama de cuarț a căii contemplative, dar pe cele în care nu reușim să intrăm, căci omului nu i-a fost hărăzit un moment în timp în care toate animalele să-nceapă a-i vorbi, un timp în care tot ce este exterior să producă o iradiație care să-l reducă la o ființă diamant, fără ziduri de cetate. Omul știe că nu poate intra în aceste orașe, dar există în el neliniștitoarea fascinație a acestor imagini, unica realitate care vine spre noi, care ne mușcă, lipitoare care mușcă fără gură, care ne rănește exact cu ceea ce-i lipsește, printr-un fel completiv de a susține imaginea, ca mare parte din pictura egipteană.

Lipitoare care mușcă fără gură . . . Ceea ce a fost creat pentru a mușca nu există, dar imaginea în depărtare este întotdeauna completivă, astfel încît absența bucală se neagă prin violaceele insule plutitoare, colerice ca niște vînătăi, vizibile pe piele, ca și cînd gura absentă a lipitorii ar fi acționat asupra pielii cu efect vezicant.

În altă zi, de dimineață, înainte de a pleca spre universitate, stătea în săliță, în fața unei etajere. Cărțile dinspre spatele unuia din compartimente lăsau liber un spațiu în care hazardul așezase cele mai diverse figuri. Imediat observă că toate acele obiecte căpătau o direcție, o cantitate care se mobiliza într-o direcție, observă de asemenea că această direcție și această cantitate se exprimau.

În scutul unei minerve de marmură ondula un șarpe, un fel de cască pentru a lupta împotriva vîntului, nu asemenea unor regine egiptene care-și acopereau capetele cu o cască, cu o imitație de pasăre, cu cele două aripi deschise deasupra celor două urechi și cu ciocul în frunte. Își amintea

o piesă de ceramică, unde Minerva este înfățișată ajutînd un cal să iasă din glod, și de aceea nu se miră la vederea căluțului chinez cu pieptul și crupa foarte înalte, cu un cerc roșu-aprins în jurul ochilor, ca și cînd ar fi fost un iepure. Căluțul se ascundea într-un întrînd umbrit format din cărți. În fața calului, parcă stînd de strajă, doi ursuleți de abanos, doi drăcușori chinezi. Dinții extrem de albi ai drăcușorilor chinezi apăreau ca niște anticipări ale sipetului peruan de argint cu ornamente în relief: jumătăți de lună și piulițe pentru porumb, sprijinite de patru incași, în ale căror picioare ușor curbate se vedea efortul de susținere. În fața sipetului de argint peruan, trei elefanți de ivory, unul susținea un aleph, un bol de sticlă transparentă. Picioarele încordate de efort ale elefanților aminteau de cei patru susținători incași. Cel mai mic dintre elefanți avea fildesii rupți. Cemî prefera să spună că încă nu le crescuseră colții, pentru a evita orice descîntec nefast.

În fața celor trei elefanți, două tabachere cu incrustații care aminteau deliciale fumătorilor. Una din incrustații avea în partea superioară o banderolă pe care scria: Ferma. În partea inferioară a banderolei era o altă inscripție. Tutun superior din Vuelta Alajo. Mai jos o adresă. Strada Amărăciunii 6, Havana. Inscripția reprezenta o îngrăditură de piatră cu o porțiță. Ferma era prinsă între o pădure de pini și un rîu care părea să fie San Juan Martínez. În fața îngrăditurii se vedeau trei figuri: un cărăuș care, stînd în picioare, mîna un cal cu o desagă mare, foarte încărcată; în fața cărăușului, un domn cu îmbrăcăminte obișnuită se plimba liniștit, ca unul care vine plin de speranțe de la logodnica lui sau care se duce acasă, unde-l așteaptă o soție foarte fidelă; la colț, alt domn; acesta, enigmatic și întristat părea că se întoarce de la o înmormîntare, sau că meditează întunecat la un faliment care-i dă tircoale. Jobenul său amintea de ultimii ani ai lui Stendhal, diplomat nevrotic în retragere, care făcea escapade la bibliotecile din Londra, de José Antonio Saco cînd mergea să se documenteze asupra sclaviei egiptene. Lucrul cel mai curios era întîlnirea, într-un punct al străzii, a unui cărăuș, a unui domn sînguincios și a altuia preocupat și solemn.

Într-o zi Cemî savura cuvîntul copt Tamiela, care în limba noastră se descompune în diverse cuvinte cu semnificații foarte diferite. Curgea cîntul vocalelor și vesela savoare a sunetului e. Tamiela îi suna ca: flaut, liniște, înțelept, labial, piele. Dar de data aceasta poliedrul verbal configura chiar rădăcinile infernului. Numeroși solzi întrepătruși formau reflexele acestui corp verbal înotător.

Tamiela înseamnă de asemenea rezervă, grînar, mansardă, depozit, sediment, tezaur, bătrînă, birou, încăpere, sălaș. Noaptea cu care se întîlni pentru prima oară în acest cuvînt îi părea un șarpe care se tira ușor prin

iarba umedă a râului, iar frunzele pe unde trecuse el lent începură apoi să trosnească, înțepeninind pentru tot restul nopții ca un rubiniu linx ascuns.

Cuvintele care se ascundeau din nou dincolo de Tamiela se subîmpărțeau în simple reflexe. Astfel, de exemplu, se făcea aluzie la rezerva de caracter și la calitatea de a fi proprietar al unui loc izolat unde să te poți refugia în caz de pericol; grînar și mansardă se echivalau imediat ce ar fi locuit cineva în grînar, căci așa se întîmpla la strînsul recoltei, vădînd dereglările unui individualism care încă nu-și găsise făgașul; depozit și sediment care dezvăluiau imediat o lege ascunsă de gravitație, bătătorind obiectele păstrate datorită asemănărilor, datorită greutateilor sau esenței lor oleaginoase, pe care le ducea în căutarea centrului infernal al pămîntului; tezaur și latrină, unind energia solară și cea de excreție, ochiul tigrlui și bila, locul unde se păstra ceea ce este mai valoros cu ceea ce este mai neînsemnat și mai noncreat, dar care, totuși, favoriza cursul anotimpurilor cu drăcescul și sulfurosul său ajutor pentru pămînt.

Ne sfătuiește să avem grijă de nuanțe. Ne sfătuiește marele Unu, tezaurul excreției și excreția tezaurului; birou, încăpere și sălaș, adică locul unde se muncește, unde se doarme și locul unde stăm, trecem și ne petrecem, poate casa japoneză, cu idealii săi pereți despărțitori, unde totul este la îndemînă, totul este dispus să cadă în somn, totul pregătit pentru o plimbare prin interiorul ei, cu adunări și afluenți, cu piațetă pentru orice ocazie și loc.

Dar Tamiela, deliciosul și variatul cuvînt copt, pe care l-am văzut mai înainte împărțit ca inelele unui șarpe, se reintegra apoi într-un singur semn, în franceză, *poche*, *buche* în castiliană (stomac, gură, sorbitură).

Erau mutații care nu-i alterau substanța. După cele zece variante semnalate, se rezuma la un singur cuvînt, lansa un stomac în care existau cele zece mutații. Erau cele cinci stomacuri lansate din pămîntul întunericii de către cei cinci principii pestilențiali.

Într-una din aceste nopți, desfășurată ca un interminabil tren dincolo de trabuc, îi deveniră foarte vizibile toate momentele unei zile cînd se afla în birourile de Drept din Upsalon. Căuta, pradă fiind unor valori de sudoare și de tresăriri în respirație, un expedient pierdut pentru moment. De la locul unde se afla, privea minuțiosul și nesemnificativul spectacol. Atîta vulgaritate, prelungită ca un act violent, reuși să rupă resorturile inhibițiilor lui obișnuite și rosti ridicînd glasul, cu o puternică intrare de tenor: — Mă simt un pic Copernic și voi formula legile lucrurilor pierdute sau scufundate printr-un hazard obscur. Prima lege: hîrtia tinde să-și depășească condiția de hîrtie. A doua lege: hîrtia tinde să capete formă piramidală în centrul sertarului de birou; în momentul în care acesta se

deschide, hîrtia trece în partea superioară, unde se ascunde. A treia lege: există un spiriduș care trage de colțurile hîrtiei, sărind din masă în masă; dacă așteptăm cu calm, spiridușul aduce din nou hîrtia la locul din care se pierduse; dacă ne enervăm, același spiriduș continuă să fugă din masă în masă, trăgînd de hîrtie pînă ce devine invizibil, căci intră în hibernare, așteptînd surpriza unei neghiobii pentru a reapărea. A patra lege: cînd atenția se odihnește, spiridușul aleargă frenetic, știind că atunci toate frontierele sînt deschise. — Făcu o pauză, și toți funcționării îl priviră uimiți. Se auzi un formidabil hohot de rîs, dar ecoul său mat nu reuși să ajungă la cornișă.

Din fericire pentru el, una din primele spulberări ale inhibițiilor sale de adolescent nu se dovedi dureroasă. În acel moment un alt hohot de rîs, al cuiva care-l ascultase fără ca el să-i vadă figura, stirni în sufletul lui o veselie titanică. Se întoarse: era Ricardo Fronesis, care tocmai sosea; hohotul său de rîs îi dăduse senzația unei îmbrățișări. Dar acum, la miezul nopții, amintirea celui hohot, a celui unic răspuns, îl întristă pînă aproape de disperare. Acum știa cu exactitate că va trebui să aștepte mult timp pînă să întâlnească parteneri de dialog nesperați pentru tăcerile sau hohotele sale.

În românește de DESPINA STOICA

DESPINA STOICA

De la haos la armonie

Ritualul este începutul și sfârșitul, o dimensiune în plus a existenței, fie ea comună sau de excepție. Pentru José Lezama Lima ritualul plimbării scaunului cu roțile printre cei cîțiva pereți ai casei sale înlocuiește deplasările fizice la mari distanțe și îi aduce în minte și în condei gînduri. Gînduri despre relativitatea distanțelor spațiale și temporale, gînduri despre simultaneitatea erelor geologice, istorice și culturale și despre dezvoltarea civilizației avînd la bază cîteva arhetipuri, gînduri despre permanența conceptelor pitagoreice și a celor clasice.

Urmărim în *Paradiso* evoluția conceptelor clasice grecești, de la haos, reprezentat prin hybris, la armonie, reprezentată prin creația artistică și muzica sferelor.

Romanul începe cu o scenă de obscuritate la propriu și la figurat: criza nocturnă de astm a lui José Cemi-copil și ritualul semi-păgîn, semi-creștin prin care servitorii Zoar și Truni încearcă să alunge duhurile malefice din corpul chinuit. Cei doi își asumă rolul divin și păcătuiesc împotriva legilor supreme. Aici ritualul este o formă de reflectare în viața concretă a legilor naturale și supranaturale. Divinitățile benefice sînt implorate pe cale creștină și pe cale păgînă pentru o mai mare eficacitate. Ritualul este aplicat și privit ca un medicament modern pentru care nu există specificație «și pentru copii». Dubiile personajului pun în lumină faptul că cel puțin din punct de vedere biologic, dacă nu și spiritual, copilul este văzut ca structură diferită, necunoscută, în comparație cu adultul.

Subiectul nu se lasă modelat forțat, și încercarea de vindecare a bolii dinspre exterior spre interior, ignorînd cauzele spirituale, eșuează.

Crucea formată de brațe, mătănile și plasarea subiectului bolnav între cei doi suplicanți stabilesc coordonatele începutului de drum de la hybris la armonie, de la întuneric la lumină.

Urmînd firul ideilor și acceptînd frontierele trasate de autor, elementul ritual apare ca formă subtilă de manifestare a viitorului în viața personajelor. Prezența sau absența unor personaje din roman respectă necesitățile temel. Din acest punct de vedere am inclus personajele și destinele lor în analiza conceptelor clasice și a valorii ritualului. Le-am considerat drept întrupări ale idelilor lui Lezama Lima, fără viață proprie, în afara unei discrete amprente autobiografice.

«Partir c'est mourir un peu». Colonelul pleacă cu «ordine secrete» la Taxco, loc situat într-un ținut cu un deosebit cult al morții: Mexic. Sărbătoarea morților misterioase nu îl atrage, el rămînînd din punct de vedere spiritual și spațial în afara simbolurilor variate ale carnavalului, în afara zonei lui de influență.

Godofredo — strălucitor, fascinant, luciferic, zămislit de legile divine — are rolul de avangardă și unealtă a morții. El este umbra care nu comite nici un păcat de depășire a măsurii, el este forma pe care o ia împletitura firelor din destinul lui Alberto, compromisul dintre cele două țărîmuri.

Legea naturală, sfârșitul, își aduce cartea de vizită în toate momentele vieții (a nu se uita simetria elementelor contrare plus și minus, dualitatea care duce la perfecțiune).

Scena mesei de familie este astfel marcată și în conversație de elementul funebru și din punct de vedere cromatic, într-un mod aproape violent. Petele de sos roșu-sîngeriu de pe fața de masă (anterior descrisă cu minuțiozitate) sînt

literalmente șocante, cu atât mai mult cu cât numai o altă valoare la fel de puternică — ne referim la aluziile la mitologie ale autorului cu trimiteri la eternitate — ar fi înfruntat și îngenuncheat culoarea uniformă a țesăturii.

Numărul — element care pe parcursul celor cinci sute de pagini ale cărții aproape își adjudecă rolul de personaj — de pete purpurii pe fața de masă corespunde membrilor de familie deja morți, plus una, neacoperită de corpul crevetei, căreia îi revine, în aceeași noapte, corpul lui Alberto.

Recitarea numerelor — cu respectivele lor valori pitagoreice — la care asistă Cem poate fi interpretată ca reprezentare concretă a domeniului spiritual în care protagonistul va fi primit, în care va descoperi armonia, după străbaterea traseului inițiatic.

Conform concepției lui Lezama Lima, argumentată cu principiile celor mai cunoscute religii care au dus la dezvoltarea unor civilizații puternice, universul este format și trăiește din lupta și echilibrul a două elemente contrarii: pozitivul și negativul. Echilibrul devine un concept al gândirii lui Lezama Lima, iar în acest roman primește rolul de lege divină, cu reflectare în toate detaliile vieții umane și vegetale.

Ritualul, ca formă de exprimare a sus-numitei legi eterne, aduce cu sine jocul de șah ca reluare — cu tehnica punerii în efigie a relației dintre Santurce și Alberto — a luptei și încercării de echilibrare dintre cele două personalități. Jocul are menirea de a fi ritualul încercării eșuate a priori de a stabili un echilibru în viața personajelor. Piese de șah sînt înzestrate de autor cu o personalitate marcată, de cea a lui Santurce și respectiv a lui Alberto.

În dialogul cîntat, în desfășurarea numerelor lui Pitagora, la numărul «Doi» se amintesc elementele pozitiv și negativ din a căror mișcare, deci echilibru, se naște curentul electric. A doua reprezentare a echilibrului comparat cu mustățile pisicii — animal sacru, savant la egipteni, în ale căror vîrfuri s-ar afla pe de o parte pozitivul și pe de alta negativul — «trăiește» în asemenea măsură, încît se poate merge mai departe pe firul gândirii lui Lezama și se poate spune că absolutul negativ și cel pozitiv sînt considerate a exista pe o parte și alta a vieții, fără legătură directă cu ea. Pisica este vîlețuitoarea în care se întrupează un spirit etern, ori «viața» ar putea avea legătură directă numai cu această punte de echilibru dintre extreme (mustățile), înțelepciunea zeltății-piscă rezultînd din legătura dintre plus și minus într-o primă etapă și apoi din aducerea echilibrului etern în contact cu viața.

O comunitate umană apelează la ritual pentru a exprima apartenența la un anume sistem spiritual. La începutul scenei dejunului, doña Augusta evocă vremuri demult apuse ca pentru a stabili cadrul restrîns de istorie de familie în care se vor înscrie eventualele amintiri. «Ceremonialul clasic» este punctul de reper în funcție de care se stabilește cu strictețe așezarea comensilor. Elementele decorative la care se apelează (respectiv fața de masă) au o deosebită valoare spirituală prin vechimea și prin «cantitatea» de istorie de familie la care au fost martore. Fața de masă, aproape o operă de artă a cărei descriere ocupă un paragraf întreg, îi oferă autorului posibilitatea de a aduce în scenă momente din mitologia greacă (Penelopa țesînd și distrugînd pînza în așteptarea eroului).

Menu-ul este alcătuit cu grijă, și conversația trebuie să respecte anume coordonate, sau cel puțin să țină seama de tabu-urile comunității (de exemplu nedelicatetea comisi prin abordarea bolilor ca subiect de conversație).

Asemeni efectului provocat de gustul madeleinei mulate în ceai din *în căutarea timpului pierdut*, supa de banane cu taploc și boabe de porumb este menită să-i reîntînească pe comensii, amintindu-le de perioada primei copilării.

Masa, concepută ca o succesiune de momente care ar putea reprezenta succesiunea etapelor de viață, este considerată de personaje ca eveniment complet, dacă înmănunchează amintirea, bucuria și sumbra amenințare a morții: «Orice masă trebuie să treacă prin vârtejul său întunecat, căci o reuniune de bucurie familială n-ar fi desăvârșită dacă moartea n-ar da să deschidă ferestrele».

La începutul festinului participanții își amintesc de copilărie, iar spre sfârșit păstrează tăcerea respectuoasă datorată «oribilei Hera».

Cînd autorul încearcă modelarea unei atmosfere care să sugereze coexistența momentană a lumii concrete și a lumii imaginilor, ritualul apare ca element de legătură între cele două.

Carnavalul mexican din Taxco este lucrat tot pe scheletul balanței pozitiv-negativ, măștile de animale întruchipînd spiritele benefice și malefice. Această mulțime tulbură, agitată, schițează mișcări mai mult sau mai puțin haotice ca într-un dans reprezentînd viața cu diversitatea ei sau o formă de trecere în altă dimensiune. Scena în sine apare ca făcînd parte într-o oarecare măsură din altă lume, în orice caz străină colonelului. În momentul în care este chemat să participe la sărbătoarea cu caracter ambiguu, acesta refuză, comunicînd astfel cu un personaj straniu, cunoscut și necunoscut în același timp.

Plasîndu-se în afara sferei de influență a celor două lumi, colonelul își prelungește statutul de ființă care nu aparține nici uneia din ele, alegerea forțată urmînd să vină în momentul în care comite un păcat de hybris în plus: reușită profesională completă pe lângă fericirea familială.

Simbolul ritualului cu măști și implicit nonconcordanța aparență-esență se menține pe parcursul romanului, cu valoare de «memento mori!»

Un alt exemplu de ființă amfibilă, membru atît al tărîmului imaginilor cit și al vieții, este Godofredo, «îndrăcitul» straniu care îl atrage pe Alberto spre moarte, îl pedepsește pentru păcatul de a fi încercat să joace rolul Creatorului.

Scena din tavernă conține singurul moment în care i se răspunde lui Alberto: în partida de șah el crea sentințe și se prefăcea că le citește de pe hîrtiușele din piese, ca și cînd ar fi fost scrise acolo de o mîină necunoscută în prealabil.

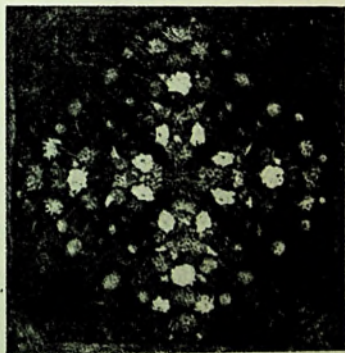
«Cînd cîștigu-l vezi cu ochii, în ochi se citește moartea».

Alberto își termină viața după ce a putut citi pe lama cușitului înfîpt în masă (de Godofredo) răspunsul ce restabilește echilibrul repicilor: «Iar eu mereu te-oi căuta».

«Cînd se stîngea ecoul ultimelor fraze ale pastorului, Mister Squabs se apropia de orgă, mimînd o lipsă de interes la care publicul devenise imun datorită obișnuinței și nu se așeza să cînte pînă ce pastorul nu i se adresa aproape fără să-l privească, cu o politețe ce era mai degrabă rece și înspăimîntătoare decît rugătoare sau îmbietoare: Mister Squabs, vrei să cînti la orgă?».

«Cînd se întîlnesc mai mulți cubanezi la o sărbătoare mai importantă, cum ar fi o aniversare, sau în jurul unei halbe de bere, are loc o scenă ce seamănă mai mult cu o implorare către o divinitate necunoscută decît cu un obicei: tăcerea coboară asupra tuturor pînă cînd o voce oarecare rostește sau cîntă ceva care nu are nici o legătură cu motivul reuniunii: Mamă, vreau să gust din acest fruct atît de gustos, sau: la etajul patru este un mort, sau: șah, șah, violență tăcută; și toată lumea atacă tema principală a adunării, fără să dea vreo importanță celor auzite, care-au avut puterea unei plăcute chemări născute dintr-un instrument muzical».

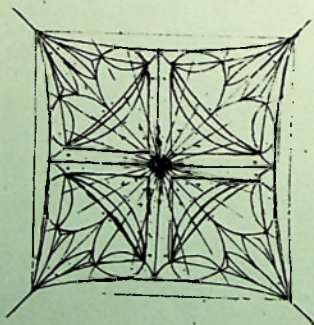
AUSTERITATE ȘI
PLENITUDINE



HORIA BERNEA

Bucuriile drumului spre adevăr

Dialog între ANCA OROVEANU și HORIA BERNEA



ANCA OROVEANU. Tema expoziției tale este Prapor 1972—1985. De ce ai considerat necesar să introduci în expoziție lucrări anterioare acestei perioade?

HORIA BERNEA. Exista o stare prealabilă apariției temei propriu-zise, o stare difuză, prezentă în multe lucrări: *Autoportretele* din 66—68, *Concentrările* din 68—70, *Haltera pentru umăr*, *Curțile*; e perioada în care chiar praporul apare, fără a fi numit. Intervalul 1972—1985 e intervalul existenței, duratei, vârstei efective a subiectului Prapor, a problemei cu acest nume.

A.O. Mi se pare că în pofida unei foarte profunde continuități în ceea ce faci, s-a conturat în ultimii ani, față de perioada din jurul lui 1970, o schimbare pe care aș califica-o, cu toate insuficiențele unui astfel de termen, ca « de-ermetizare ». Cum se răsfrânge asta în Prapor?

* Această convorbire a fost prilejuită de expoziția lui Horia Bernea de la Muzeul de Artă al R.S.R., martie-aprilie 1985

H.B. A dispărut un abstracționism la nivelul ideii. Nu mai aplic o idee unei realități. Când spuneam că simpla și cinstita, umila revelație a ceea ce se află acolo e cel mai fecund lucru, acolo avea înaintea un caracter exoteric; zonele de contact le vedeam undeva; acum lucrurile sînt aici.

Pe un plan mai practic asta se exprimă printr-o încercare de a mă referi la lucrurile care cad sub incidența experienței obișnuite. În *Prapor* introducerea materialității, a faldurilor, e o manieră de a compensa, prin intermediul unor astfel de elemente, ceea ce dispăre în zona concretului.

A.O. În sensul acesta *Praporul* este o punte? Păstrează ceva din caracterul de « piesă de trecere » nu numai metaforic, ci și literalmente? Reconstituind traseul, ai spune că *Praporul* a apărut ca pură schemă, concretă numai sub aspectul materialității și s-a produs o treptată « umplere » a ei, sau a fost mai degrabă un proces de identificare și extragere a sa din teme de altă natură?

H.B. Are într-adevăr loc un proces de umplere. *Praporul* e un lucru permanent reformulat. El conține o parte foarte mare de virtualitate; e deci vorba de o foarte mare libertate de « încărcare ». E ceva care se poate vedea cel mai clar în *Fereastră*. *Fereastră* conține perfect numai această emblemă, dar accesul este dat prin aspectul concret.

A.O. Asta rezumă foarte bine « de-ermetizarea ».

H.B. *Praporul* s-a numit prima dată « Piesă de trecere », apoi « Încrucișare »; apoi « Marcaj pentru infinit », pe parcurs o serie de « imagini operative ». O altă etapă a fost « Eseu despre spațiu » — o ultimă încercare de tip « științific » de a aprofunda probleme legate de ceea ce numeam în perioada aceea spațiu calitativ, spațiu preferat, loc slab.

A.O. Mi se pare foarte important că « motivul » *Prapor* a apărut într-un context specific și derivă din căutările cu privire la anumite entități ale « iconografiei de după cunoaștere », cum o numeam. Spun asta pentru că pe parcurs caracterul său s-a schimbat, păstrînd în același timp mult din încărcătura inițială. A evoluat, cred, către o mai pronunțată autonomie, a pierdut mult din corelația cu o familie de forme. A dobîndit o cuprindere pe care nu știu dacă i-o bănuiai sau presimțai de la început.

H.B. « Încrucișarea » era un semn, aparent fără legătură cu ce a devenit. În acel moment totul era mult mai difuz.

Praporul nu are nimic din ceea ce s-ar putea numi « arhetip », cu atît mai puțin imagine a unui lucru. E vorba de o stare de spirit, o disponibilitate structurală, ajunsă în momentul căutării « emblemei » la coagularea imaginii *Prapor*. . . Nu are deci nimic din ceea ce s-ar putea numi imagine specifică unui artist. *Prapor* este numele dat « imaginii emblematice », așa cum *Hrana* este numele dat « naturii moarte ».

A.O. Vorbești de o disponibilitate structurală. Faptul că *Praporul* a căpătat o astfel de importanță e legat de o predispoziție, de o persistență internă a unei astfel de forme?

H.B. Există într-adevăr la mine o anumită predispoziție pentru imaginea cruciformă, centrare, etc. Devenit atent la acest lucru am depistat prezența ei foarte timpurie. Dar ca atare acest lucru e irelevant. Ce e important e că am putut să o abordez făcîș.

Și totuși semnul are niște calități independente de mine. Există o viață autonomă care e în afara preocupărilor mele, și ale oricui de altfel. N-o ating nu pentru că nu vreau, ci pentru că e imposibil să ai acces nemijlocit la domeniul semnelor.

A.O. Cît de conștientă, sau mai bine, deliberată, e utilizarea sensurilor independente de tine ale semnului?

H.B. Cînd i-am dat acest nume a fost pentru că îmi plăcea cum sună, pentru conotația liturgică, pentru caracterul simetric (**ПРАҢ°Я**) al grafiei numelui și pentru că *Praporul* ca atare e o pictură cu caracter tridimensional. Sînt foarte multe corespundențe interesante — relevante — chiar și din punct de vedere etimologic, pe care le-am atins, uneori fără să o știu. Asta e revelator — dar numai într-un sens foarte general — pentru înțelegerea picturii.

Praporul nu e un « motiv ». La început avea acest caracter. Răspundea unor înclinații personale. A devenit *subiect*. Am început să mă supun lui. Nu e nici teză. Emblema, semnul, simbolul au constituit un traseu pe care l-am parcurs firesc. S-ar putea spune că asta presupune o implicare de tip inițiatic. Dar e o afirmație care cere foarte multă circumspecție.

Acest semn ca atare nu mă reprezintă pe mine. Nu e substanța ultimă a străfundurilor mele. Răspunde și pentru mine unor nevoi de echilibru interior.

A.O. În perioada în care începea să se configureze *Praporul* exista în pictura ta un aspect de surpriză, șoc, o evidență a calităților de inventivitate. Sînt lucruri care s-au atenuat foarte mult și nu numai prin apariția unor teme constante, mai precis circumscrie, ci de o manieră interioară. E ceva sesizabil pentru mine în fiecare pictură.

H.B. Eram într-o situație de mai mic confort interior, ceea ce se traducea în toate aspectele picturii mele. Într-un fel am optat pentru niște soluții în care sînt mai bine instalat, descoperind că problemele sînt în altă zonă. Nu mi-am mai permis să fac un lucru ca reacție, sau doar pentru că mi se pare necesar. Am eliminat foarte mult din caracterul de demonstrație. Rezultă un fel de bucurie a lucrului. În perioada de care vorbești nu excludeam din sfera preocupărilor mele teme ca « gazeta de perete » sau « graficul de producție ». Era o investigație ce ținea, într-o anumită măsură, de un anume superrafinament tipic intelectualului. Încercam să înglobez un anumit gen de « valori noi » produse de « țoapă », în totală opoziție cu ceea ce ar fi spiritul autentic al civilizației, și cu care simțeam că într-un fel ești obligat să te confrunți. Era o căutare a « frumosului în urît », o formă de exorcizare a lucrurilor care nu-ți plac; poate că s-a păstrat în pictura mea ceva din toate acestea. Trebuie să fi folosit la ceva experiența asta.

A.O. Într-un text din 1971 vorbeai de o accesibilitate ierarhică și graduală a imaginii în legătură cu entități marcate de o funcție al cărei cod e pierdut. Era un mare accent — cel puțin în rezultate — pe caracterul enigmatic al acestor entități. Zona de incognoscibil, inaccesibil cunoașterii curente pe care o investigai era într-un fel confruntată mai direct. Conceptul de ierarhie rămîne, cred, în mai multe sensuri, esențial, dar în ce privește felul în care funcționează el în mod concret în imagine s-a produs o reordonare. Mutația în aspectul vizual al picturilor mi se pare foarte legată de conceptul de ierarhie. Primul nivel — cel de contact nemijlocit cu imaginea — a devenit mai « accesibil », fără ca aceasta să reducă din stratificarea în profunzime. E aici vorba de o schimbare în primul rînd pe plan pictural, sau uman?

H.B. S-a schimbat ceva în atitudinea mea. Ea a devenit mai puțin polemică. Ideea de ierarhic accesibil conținea un accent mai marcat pe ezoteric și inițiatic. Aș folosi, pentru ca să caracterizez atitudinea mea de acum, cuvîntul mărturisire. Nu e vorba de auto-exprimare, de confesiune, sau în orice caz nu ca problemă centrală. E o evoluție legată de ideea de a face artă pentru a-ți manifesta bucuriile drumului spre adevăr, pentru a împărtăși. . . Ierarhiile formale nu sînt rodul unei « propuneri », seamănă mai mult cu parcurgerea unei vieți — felul în care se maturizează o expresie într-un cadru dat. E o dorință de a împărtăși care a pierdut din caracterul inițial mai polemic și mai demonstrativ.



Flori
ulei pe pânză

Fotografii color de MIHAI OROVEANU

Copaci
ulei pe pînă



Piesă de trecere
acrilic pe hîrtie



A.O. De mai multe ori ai vorbit de abuzul în utilizarea imaginației ca de un pericol; așa cum descifrez eu parcursul tău în ultimii ani, el poate fi într-un fel privit ca treptata actualizare a acestui gen de idei.

H.B. Ideea rămâne valabilă. Când te supui cu severitate unui program și-ți restrângi domeniul de acțiune, apare un fel de « eclipsă a talentului » și acest lucru nu trebuie să te neliniștească.

Factorul imaginație duce la diversificare, împrăștiere.

A.O. E manifestarea unei curiosități pe care ai resimțit-o ca primejdioasă ?

H.B. A te priva de imaginație înseamnă a trăi toate lucrurile în mod ne-mediat. Asta e bineînțeles valabil ca traseu, ca deziderat, e imposibilă o eliminare totală a imaginației, și în artă nici nu e de dorit. E o atitudine de tip ascetic, un fel de asceză formală. Nu a fost o restrângere deliberată. Schimbarea nu e la nivel formal.

A.O. E adevărat că într-un anumit sens distincțiile figurativ / non-figurativ devin irelevante pentru ce faci. Totuși a spune sau subînțelege asta mi se pare cam expeditiv.

H.B. Dintr-un anumit punct distincția dintre figurativ și non-figurativ nu mai spune nimic. Te poți mișca cu egală ușurință în ambele zone. Dar opțiunea pentru una din ele nu poate să nu însemne ceva: a nu-ți mai da voie să ai încredere în partea cealaltă.

A.O. Spuneai în perioada aceea că e mai important ce gândim despre un obiect decât realizarea lui. Cred că și aici a intervenit o schimbare de pondere. Caracterul de prezență al picturii e mai marcat. Ca să utilizez vocabularul tău de atunci, caracterul său de urmă, care poate că principial continuă să fie definitoriu, e mai puțin perceptibil în opera însăși; așa zice că ideea de urmă a rămas intactă, dar incarnarea e mai pronunțată.

H.B. Era un act mai precis și mai univoc. Acum acord o mai mare importanță realizării, dar ea este extrem de deschisă.

Cea mai importantă preocupare a mea ca pictor e să realizez « pregătirea ». Înțeleg asta ca pe o permanentă pregătire pentru ceva ce urmează mereu să se producă. ... În acest sens a rămas ceva din atitudinea aceea. De asta le zic lucrărilor mele studii. Provin dintr-o atitudine de studiu. Nimic nu are aerul de concluzie, de cristalizare definitivă, de definire stilistică, nici nu mi se pare posibil de altfel să dau lucrărilor mele acest caracter.

A.O. Expoziția nu e deci de văzut ca o concluzie.

H.B. Nu, ca o secvență.

A.O. Atitudinea ta de atunci a persistat și în alt sens. Erai foarte preocupat de relațiile dintre « entități ». Spui chiar, într-un text, că trebuie dată mai mare importanță relației dintre entitățile formale decât materializărilor însele. Picturile și obiectele tale nu aveau niciodată autonomie deplină, ci își dobândeau sensul, definirea, prin raportare la un ansamblu sau la suita producerii lor. Într-un fel asta continuă să fie adevărat, dar ansamblurile erau atunci eterogene, iar acum tind spre omogenitate (Prapor, Deal, Hrana); poate că între piesele unui astfel de ansamblu și cele ale altuia relațiile care se stabilesc sînt intrucitva similare celor dintre « entitățile » anterioare; și unele și altele sînt, cum notai la un moment dat, « unicități ».

H.B. Chiar în interiorul ansamblurilor o anumită lipsă de autonomie, de autosuficiență a fiecărei picturi luate în parte persistă. E probabil rezultatul indirect, nepremeditat, al unui mod de a fi care presupune o atitudine pe care o exprimă bine cuvîntul *grijă*. Fiecare lucrare înseamnă o nouă încercare de a te pregăti, de a refăce o experiență. E o atitudine de experimentare permanentă, de așteptare. Ca și cum

m-aş pregăti mereu pentru ceva, pentru o mare încercare, care poate să nu vină niciodată.

A.O. *Revii cu insistenţă asupra necesităţii « curmării multitudinii de dezvoltări posibile »; e un deziderat a cărui concretizare devine tot mai perceptibilă în lucrările din ultimii ani, nu ca program exterior căruia i te supui, ci printr-o evoluţie pe care o văd ca extrem de organică, fără rupturi. Am găsit într-un caiet al tău o notaţie din 1972: « Singura calitate durabilă a mea e orientarea, capacitatea de a crede îndoiindu-mă permanent, calitatea orientării!... » Asta exprimă foarte bine pentru mine constanţa subterană care te caracterizează şi discernămintul cît priveşte posibilitatea de fructificare în timp a unei idei.*

H.B. Am devenit mai conştient de faptul că avem o libertate mai mică. Nu poţi avea libertatea celor dinaintea noastră. Nu poţi să uiţi nici de egipteni, nici de greci, nici de copii, nici de arta barocă, dacă vrei. Avangarda n-a uitat nici ea de ei, dar îşi permitea, putea, trebuia să-şi permită o atitudine mai selectivă, preferenţială, exclusivistă. Ea a folosit unele modele culturale ca pe nişte cîrje, trambuline, tinzînd în timp să se emancipeze de aceste « ajutoare ». În ce ne priveşte, putem numi asta povara tradiţiei, dar şi obligativitatea ei. Dar nu e o problemă exclusiv culturală. E o necesitate de definire faţă de nevoile umane esenţiale, care sînt mereu aceleaşi. Mi se pare că decurge de aici firesc necesitatea unei totale reconsiderări a experienţei artistice şi retrăirea ei într-o stare « zero »; o reconsiderare de teme, tehnici... drumul invers celui parcurs de avangardă la începutul secolului.

Imaginile cu caracter în aparenţă foarte tradiţional apar în pictura mea în legătură cu preocuparea de a sesiza mai exact natura acestor nevoi esenţiale de care spun că nu se schimbă. În momentul în care sesizez asta, pot să pictez cu o imediatete, o prospeţime foarte mare. Rezultă nişte imagini care pot avea un aer de « Negulici », să spunem, şi în acelaşi timp sînt în mod evident pictate acum.

A.O. În perioada « expresionist abstractă » (oricît de sumar te caracteriza această desemnare) erai, cred, mai puţin atent, vigilent, treaz la această zonă; aveai o atitudine mai dezinvoltă faţă de tradiţie. Artistic vorbind continuitatea e foarte perceptibilă, dar atitudinea s-a schimbat; sau poate că ea exista mental, dar nu era « operativă ». Sesizez în schimb un aspect « recuperator » interior creaţiei tale: nimic nu se pierde, nici o problemă nu e definitiv părăsită. Chiar ideile (formale) cele mai surprinzătoare au o genealogie care poate fi urmărită; există probleme abia schiţate care reapar, uneori la intervale destul de mari de timp, pe un cu totul alt plan. Mă gîndesc dacă atenţia faţă de temele « tradiţionale » nu e într-un fel o manieră de obiectivare a acestui tip de proces interior.

H.B. Trăiam foarte în concordanţă cu ceea ce se întîmplă şi mă gîndeam mai puţin la ce s-a pierdut. Interesul pentru peisaj, pentru subiectele « tradiţionale » a apărut dintr-o nevoie de disciplinare, dar şi din convingerea că aceste lucruri nu s-au golit de conţinut. Asta e un program interior pentru mine.

Caracterul mai explicit al imaginii nu a rezultat din faptul că vreau să fiu mai uşor înţeles (deşi există probabil şi o părţică de aşa ceva). A te referi la un obiect ultra-uzat şi a-i găsi valenţe expresive, formale, spirituale noi, mi se pare un lucru mult mai dificil decît a inventa. A renunţa la imaginaţie, inventivitate, are ceva din sensul acesta.

A.O. În fond ceea ce rezultă e o formă mai complexă de existenţă a imaginii. Ea conţine în mod explicit trimiteri la un cadru cultural, o tradiţie, « simţul comun », etc. şi necesită utilizarea lor cît mai completă şi transcenderea lor, în timp ce imaginile din '60—'70' chiar atunci cînd erau într-un fel mai aproape de « tradiţional » — mă refer la Curţi de exemplu — solicitau un tip de adeziune imediat, mai direct intuitiv.

H.B. Și în același timp mai echivoc.

Mă interesa o transcendere imediată — o eliminare a reflexelor de tip asociativ. În momentul în care am introdus subiectul propriu-zis sint, descopăr, mai liber decît at unci cînd încercam să-l elimin total. Celălalt drum risca să devină un fel de nebulie, să ducă la un impas grav. Dar era tot o dorință de puritate, de trăire simplă.

A.O. Cuvîntul firesc e foarte important pentru tine și cred că e aplicabil destul de precis procesului de care vorbești. El pare să aibă la tine sensul unei legi interioare de funcționare, unui ghid interior în același timp « natural » și conștientizat.

H.B. Cel mai pragmatic, mai bine manifestat, e în felul în care mă țin de un program. El e foarte strict și în același timp gradul meu de libertate e foarte mare față de el; firescul se manifestă în felul în care concep libertatea față de o constringere. Poate e un dat structural.

Atunci ('70) aveam cinci tipuri de forme și modul lor de formare și chipul lor formal ținea de infinitate. E aproape o schimbare de 180 de grade. Încep prin a avea o formă fixă, în schimb felul în care o trăiesc implică o diversitate totală. Într-un fel am devenit mai liber pentru că mă raportează la libertate în cadrul unui sistem de referință. Era o libertate nedefinită.

A.O. Ai resimțit ceva de genul « poverii libertății » de care vorbește Kandinsky ?

H.B. Vorbele lui Kandinsky au o mare rezonanță în mine, dar contextul e profund schimbat. Generația lui Kandinsky descoperea libertatea în artă; pentru generația actuală ea este un dat. Asta te poate face să descoperi — să redescoperi — ceva ce sună ca o banalitate, dar mi se pare esențial: că libertatea nu-i posibilă fără sistem de referință. Sistemul de referință e cel care îi conferă realitate, concretețe. Omul « complet liber » riscă să devină slab, cel mai vulnerabil, mai ușor manevrabil. . .

A.O. Aici e vorba iarăși, pe un alt plan, de conceptul de ierarhie.

H.B. E o necesitate de a simți că lucrurile au un rost și sint produsul unei instanțe superioare. Îmi vine în minte în legătură cu asta expresia *legea zidirii*. Asta induce la o renunțare la orgoliu, o atitudine de mai mare umilință.

A.O. Mai devreme vorbeai de evoluția artistică ca de un posibil parcurs inițiativ.

H.B. « Inițiativ » nu are de loc caracterul complex și ezoteric conferit îndeobște termenului. Are un caracter de mare simplitate. Termenul « inițiativ » introduce o conotație ezoterică, dar parcursul este astfel doar privit din afară. Mă gîndesc la ceva ce e mai aproape de a spune că am început să nu mai putem avea o privire simplă asupra lucrurilor. Drumul de inițiere e întreprins pentru a putea ajunge la o trăire simplă. În mod obișnuit vedem lucrurile în existența lor — e vorba de a le atinge ființa, unicitatea: a vedea toate lucrurile cu corelațiile, asocierile, cadrul lor, dar dezlipite, limpezite. . . Accesibilitatea dificilă e datorată tocmai faptului că e un lucru foarte simplu.

A.O. Această atitudine e poate cel mai direct perceptibil în Prapor, dar în fond egal de prezentă în celelalte teme, chiar în unele lucrări « marginale », neîntegrate « ciclurilor ». Mă gîndesc la unele peisaje independente de tema Dealului, la portretele la care ai lucrat în ultimii ani.

H.B. Praporul nu e mai « sacru » decît Dealul de pildă, cu toate că semnul însuși aduce, obligă. . .

A.O. Dar el reprezintă cel mai puțin echivoc, cel mai puțin ambiguu, raportul cu ceea ce numești « dogma eliberatoare » ?

H.B. E un semn autotcuprinzător, o tramă goală, aparent « aniconic » ! Vicisitudinile unui astfel de program țin de greutatea umplerii golului, de lipsa de dinamism

a schemei, a tramei; introducerea concretului e un mijloc de suplinire a « uscăciunii » inerente programului.

A.O. *Cît de departe crezi că se poate merge pe această cale în direcția « reparării », restaurării ?*

H.B. Constați niște lipsuri, constăți că anumite lucruri s-au pierdut. Încerci o acțiune de compensare, măcar într-un alt plan, a acestor lipsuri. Numai în acest sens e vorba de restaurare. E suficient să ajungi la concluzia că reconsiderarea, retrăirea, refacerea acestor valori e necesară, pentru ca să apară o schimbare în tine, ceva constructiv, ziditor. Artistul nu mai e un demiurg, ci un receptacul.

Programul (subiectul) *Prapor* are o mare libertate și un caracter deschis, indefinibil, de nedeterminare și neterminare; pe de o parte e deci vorba de un semn care acordă un mare grad de libertate, pe de alta de gestul (semnul) precis al crucii, o imagine suficientă sieși.

A.O. *Cum ar fi de înțeles, în acest context, caracterul repetitiv, limitarea, circumscrierea care se manifestă atît în Prapor, cît și în Deal sau Hrana ?*

H.B. E o repetare și limitare cu sens de act de viață: afirmație și nu negație... firesc, viață, act viu. Firescul ca intuire a limitelor într-un fenomen, lăsîndu-te capabil să acționezi liber în interiorul său; lipsă de emfază, de agresivitate, supunere la dat.

A.O. *Praporul a devenit extrem de primitiv din acest punct de vedere — al acceptării datului. Unii Prapori sînt foarte aproape de schelet, de litera semnului, alții posedă o imensă capacitate de înglobare, totalizare. E ceva de altfel, de o altă manieră, valabilă și pentru Deal.*

H.B. Totalizarea e un rezultat, nu e un program inițial.

« Emblema » era una din categoriile tradiționale pe care doream să le investighez. Nu m-am gîndit atunci la locul central pe care îl va dobîndi pentru mine și la caracterul virtualmente atotcuprinzător. Dar faptul că o astfel de tendință s-a manifestat arată că nu e un demers negator.

A.O. *Spuneai la un moment dat că nu se poate elimina, căutînd spiritualul, condiția materială caracteristică naturii umane și vorbeai de Diavol ca de « cel mai mare ascet ».*

H.B. Formula nu-mi aparține. A vedea spiritualul și materialul în opoziție mi se pare însă un impas; a opune spiritualul materialului riscă să devină un clișeu, chiar dacă nu unul al omului obișnuit. Există o tendință de a vedea « descărnarea » ca fiind în mod obligatoriu mai aproape de spiritual, ceea ce, mai ales în cazul artei, e o capcană. Artă modernă a manifestat la un moment dat o tentație « iconoclastă », ambiția de a accede la o condiție în care spiritualul trebuie să trăiască singur. La Mondrian, Kandinsky, Malevici, e un început de eliminare a aspectului material, în măsura în care asta e posibil rămînînd în limitele artei. Nu doresc așa ceva. Nu e vorba, bineînțeles, de a pune sub semnul întrebării valoarea acestei arte, căreia îi sînt, în continuare, extrem de atașat; cred însă că am ajuns, prin forța lucrurilor, să putem (sau chiar să trebuie) să relativizăm această experiență. În mod mai pragmatic e vorba de a mă întreba în ce măsură, în ce fel a fost și este ea instructivă pentru mine personal.

A.O. *Spuneai mai devreme că e imposibil accesul nemijlocit la domeniul semnelor. Poate că e și asta o lecție — negativă — pe care ai învățat-o de la avangarda istorică. Cînd practici ceea ce tu însuși ai numit la un moment dat un « expresionism conceptual », era vorba, mi se pare acum, de o formulă (și o practică) de natura paradoxului, deși ea nu conținea nimic silit în acel moment: o încercare de a concilia imediatul*

concretizării cu o explorare mentală care dilata distanța dintre idee și obiect; ca și cum s-ar fi manifestat și la tine tentația iconoclastă de care vorbeai și în același timp dorința compensării ei. N-ai suprimat nici una din laturi, dar am sentimentul că ai adus « ireconciliabilele » către o relație de continuitate pacifică. « Revelația » prilejuită de imagine nu se mai produce ca o ruptură de nivel.

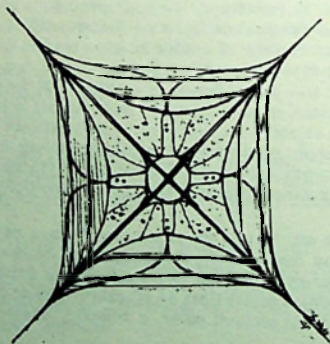
H.B. Înainte de a folosi urma utilizam « imaginea operativă », iar la un moment dat (prin 68—69) vorbeam de « cutia neagră ». Eram obsedat de ceea ce mi se părea o obligație expresă a artei — a reface misterul. Acum abordez aceste lucruri mai nuanțat; chiar cuvântul *mister* și-a schimbat sensul și localizarea pentru mine.

Sentimentul de epuizabil, trecător, consumabil pe care îl trezește nu odată arta contemporană se datorează caracterului explicit și extrovert al demersului. Tipul vechi de « acțiune artistică » conținea o mare încărcătură implicită obiectului. Inepuizabilitatea acestei arte provine de aici — din nepuizabilitatea obiectului. Aș dori să reconstitui, să redescopăr pe cont propriu o asemenea nepuizabilitate. Dar existența artei contemporane îmi este indispensabilă pentru această redescoperire. Vreau nu să neutralizez, să anulez în mine această experiență, ci dimpotrivă, să o fac părtaşă la. solidară cu această redescoperire. E cam același lucru cu a spune că orice om e mărginit — numai lumea e nemărginită. Rezumându-te doar la tine, devii, inevitabil, limitat. Ceea ce resimt ca necesar este o încercare de a-ți înțelege spatele, a vedea ce e valabil. . . a tinde către o conștiință totalizatoare. În raport cu asta Dealul nu e simplu pășunism sau « motiv » peisagistic. Mi se pare indispensabil să pui mereu început lucrurilor. Fiecare act al tău să fie o formă de început. Asta garantează o atitudine proaspătă față de oricare act al tău și duce la firesc, la viață.

A.O. Cred că e vorba aici la tine de un dat, nu de ceva ce poți dori, și vrînd, să ai. Ai făcut ca acest dat să devină activ, l-ai adus la un anumit grad de limpezime.

H.B. Ceea ce consider esențial este că nu putem, nu avem voie să privim arta ca pe un scop în sine. În sensul acesta lipsa de autosuficiență de care vorbeam mai înainte nu e un aspect « local » al picturii mele, ci reflexul unei atitudini fundamentale.

În paradigma unui spațiu



Note la expoziția « Prapor »

A vorbi despre robustețea și plenitudinea, despre seninătatea picturii lui Bernea, evidente la o primă privire aruncată asupra operei lui, nu înseamnă a sugera fixarea acestora într-o stare de ataraxie, de impasibilă certitudine. Dacă acele caractere sînt proprii picturii sale în extensiunea ei, nu mai puțin propriile, în concentrarea ei, îi este tensiunea, o stare de energie interioară, de intensitate a încărcăturii picturale. Am putut semna odată, ca pe niște luminișuri, ca pe niște ochiuri de cer o serie de mici picturi de o inspirație atît de pură, celestială, încît o evocau pe cea a triourilor de menuet ale lui Mozart. Mai evidentă în peisajele din ultimii ani, dar și în naturile moarte sau în prapori, întîlnim o stare difuză, provenită, am putea spune, din același *reptus* ceresc, și firească la acela care se vrea « nu demiurg ci receptacul ». Prin aceste observații, pe care asemenea opere le impun mai direct, mai evident, putem ajunge la perceperea unei laturi edificatoare a picturii întregi a lui Bernea, mai ales așa cum s-a desfășurat ea în această perioadă a maturării, a « deschiderii », a « certitudinii » (remarcate cu acuitate și

de interlocutoarea sa, Anca Oroveanu, în recentul dialog cu pictorul) ultimilor zece-
doisprezece ani : și anume viziunea ei armonioasă, ce implică o anumită atitudine
în fața creației întregi, o atitudine de umilitate și de laudă a desăvârșirii ei, o recu-
noaștere întârziată a armoniei durabile și incorruptibile a lumii, în *totalitatea ei*.
Cel care mărturisea, în 1977, că încearcă « să facă din fiecare lucru un nou început »,
« cu orice act al său să dea pas începutului », pare să fi văzut și să știe, ca și marele
poet, că « insondabilele, înalte creații, strălucitoare-s ca în prima zi ». Iar cel care
își afirma voința ca « actele sale să ajungă neclintite în bine », se arăta conștient
de prezența răului în lume, iar tensiunea lui constantă către spiritual, nu elimina
— cum pe drept remarcă Anca Oroveanu — « condiția materială caracteristică
naturii umane », prin ea însăși, condiție mai precară, mai supusă coruptibilității.
Subliniind, mai sus, « în totalitatea ei », am vrut să semnalăm că în viziunea armo-
nioasă și luminoasă despre lumea creată a pictorului nostru se află implicat un
odată și sentimentul feții întoarse către întuneric a lumii, a creaturilor. Acest ton
sumbru și dureros nu este absent din opera lui Bernea : câteodată îl putem citi mai
direct, ca în unele autoportrete de pildă, în care ni se pare a se zăbăvi o tensiune
către seninătate în curs de a absorbi și consuma angoasa. Când, în martie 1979,
la moartea lui Daniel Turcea, — un mare și pur poet, care a marcat o incidență
revelatoare cu pictura generației sale — îi făcea portretul, pune în exergă înseși
versurile poetului : « ... știu, vom muri / dar câtă splendoare ! ». Ca și acesta,
pictorul — și opera lui o mărturisește — este împins de o forță lăuntrică de a vedea
în primul rând, de a exalta « splendoarea », dar lauda lui contopește și cealaltă con-
știință, a sfârșitului și a răului sortit omului, dar nu ca pe un ton întunecat, ci
participând la aceeași lumină a desăvârșirii creației. Poate că nu e în măsură, ca
un mare vizionar al acestui secol, să exclame : « Le malheur de l'homme est la
merveille de l'univers ! » — dar o asemenea conștiință este prezentă adeseori în
viziunea armonioasă, consonantă, a pânzelor sale ce-și propun parcă să transmită
unisonul creației : în peisajele și naturile moarte, în micli și în marii Prapori.

A transmite acest unison în mod concret, într-o percepție în același timp simul-
tană și duală, a contopi pe *nu în da*, a realiza în expresie această consonanță, a
arătat într-un text memorabil Karl Barth (text în a cărui termeni punem problema
și aici) că a fost darul unic al muzicii lui Mozart, în această privință incomparabil ¹.
Poate că dintre toate artele, muzica este, prin natura mediului ei de expresie (în
ciuda unei arte a succesiunii), mai aptă de a realiza o asemenea consonanță concretă
— acest privilegiu unic al muzicii pare să-l fi sesizat cu uimitoare clarviziune încă
de pe la 1650 sir Thomas Browne : « ... e în muzică o lecție ieroglică și învăluită
a întregii lumi și a tuturor creaturilor lui Dumnezeu, o asemenea melodie în ureche
ca și cum lumea întreagă, bine descifrată, ar zămisli ea însăși înțelegerea »². În
opera poezilor și artiștilor o astfel de realizare, e mai greu perceptibilă — dată fiind
și natura mai puțin propice a mijloacelor — dar nu înseamnă că nu putem înțeli
sub diverse, complexe, modalități de elaborare, asemenea expresie totalizatoare.
Ni se pare a sesiza o astfel de expresie și în pictura lui Bernea, mai ales în cea
din ultimii ani — statornic manifestă cu deosebită începând de la *Deal V*. Elementul
expresiv care introduce acel ton despre care vorbeam mai sus, al condiției
tragice a omului în univers, făcându-ne parcă a se zăbăvi un fior din inarticulata,
scizionată dublă simțire a vieții interioare, acest element ni se pare a fi tușa.

¹ Karl Barth, *Die Kirchliche Dogmatik*, III-3, Zürich, 1950, p. 337—339.

² « There is something in it of divinity more than the ear discovers : it is an hieroglyphical and shadowed lesson of the whole world and creatures of God—such a melody to the ear as the whole world, well understood, would afford the understanding ».

Se știe că dintre elementele expresive picturale, tușa are o valoare grafologică, ea poate transmite direct trăiri ale subconștientului. În coeziunea armonioasă a picturilor lui Bernea, toate viguros centrate, tușele întretes înflorarea generată de surda conștiință a prezenței demonului în omenesc și lumesc, fără ca aceasta să introducă vreun dubiu în ce privește splendoarea, incoruptibilitatea creației: traiectele imprevizibile ale tușelor, largi sau înguste, estompate sau violente, apăsate sau ușoare, fle întretăiate, frînte, atingeri rapide și repetate, fle sinuoase, fluente, prelungi ca susținute respirații, fle directe, violent gestuale ca niște imediate transcripții seismice ale pulsațiilor vitale, sau de o inextricabilă penetrație subtilă, interstițială, în straturile adînci ale picturii, răzbătînd, ca tensiuni ale unor vibrații îndepărtate, prin transparenta, diafana lumină interioară a suprapunerilor picturale, aceste traiecte par transcrierea dinamică a unui fior prea pămîntesc insinuat ca un acord în minor, în tonul major, structural și cromatic, al picturii. Paul Neagu, cu excepționala sa sensibilitate de pictor, și cu acuitate a înțelegerii, a descris odată admirabil caracterul tușei lui Bernea, făcînd și prețioasa remarcă a funcției ei metaforice. Într-adevăr, această tușă e metaforică, mai mult, e simbolică, se exprimă totdeauna ceva dincolo de mișcarea ei, împletește un fior în țesătura omogenă și densă a picturii — niciodată însă nu tînde să domine, cu acuta vibrație expresionistă a unei puternice stări emotive, ca la un Van Gogh de pildă, pentru că aici pictura nu e menită să exprime o stare sufletească, ci — reluînd termenii lui Karl Barth — starea sufletească este pusă în slujba picturii în totalitatea ei, fiorul tușei se contopește în chip concret în unisonul picturii. Dar prezența acestui fior al tușei ce vine să exprime o anume conștiință duală a diversității lumii este sesizabilă de fiecare dată — și aceasta e important — numai într-o percepere unificată a picturii. Imaginea lui Bernea, forma totală a picturilor lui, vizează indiscutabil absolutul — poate că întreaga sa pictură se vrea o propedeutică în cunoașterea absolută a realității — dar ea nu se situează dincolo de granițele realului, ci pornește de la un act de trăire integrală și directă, umilă și fără preconceptii, a realității. Și acest lucru îl vedește de fiecare dată procesul actului său pictural, în care cotidianul și contingentul sînt percepute și captate simultan cu realitatea, cea de dincolo de categoria timpului și spațiului, ce stă în spatele lor.

În acest sens, trebuie ca, în afară de tușă, să mai luăm în considerare un alt element care contribuie la expresia totalizatoare a picturii lui Bernea. E vorba de un element cu totul personal viziunii lui, spre care s-a îndreptat, la început conștient ca de o necesitate ineluctabilă a confruntării, și care a fost absorbit după aceea lent, transformat prin alchimii organice în însăși limbă vitală a picturii lui. Este vorba de absorbția formelor primare și a celor involuate ale artisticului, a formelor minore artistice produse de evoluția modernă a societății, pe care le numim « kitsch ». Anumite curente în pictura contemporană le-au adoptat fățiș, cu o francă brutalitate, impunînd o socialitate democratică a artei, Bernea s-a arătat conștient dintru început de necesitatea confruntării cu prezența ineludabilă a acestei expresii artistice în ambianța contemporană. În pictura lui din anii imediat după 1970 o asemenea confruntare asumă forme expresioniste, câteodată dure și exorclzante. În interviul recent el recunoaște importanța acestei probleme pe care și-a pus-o cu franchețe și pe care o numește, în limbaj vernacular, cea « a valorilor create de o țoapă ». A vorbi în acest caz de « valori », și chiar de « valori create », înseamnă limpede, a resimți, în aceste forme corupte, degradate, o prezență a elanului pur al vieții, al vieții atotcuprinzătoare. Pictorul nostru, dotat cu marele dar al imaginației empatice de a pătrunde motivațiile emoționale ale altora, va fi simțit în producțiile kitschului o nostalgie prea omenească a fericirii, în expresiile naive și deformate, în disonanțele flagrante, o iluzorie captare a frumosului ca a unul

mereu năzuit, inseparabil ingredient al vieții cotidiene. El n-a acceptat formele acestea prin modalitatea adoptată de arta contemporană, a ridicării lor la scara artei culte, a supradimensionării nivelului lor expresiv, spre a le face astfel vrednice de artistic. El a coborît la ele cu umilitate, realizînd în fața lor același sentiment de umilitate ca în fața naturii, acel sentiment ce-l întîlnim la un Luchian, de pildă. Aceste « buone cose di pessimo gusto » (cum le-a cîntat un mare poet italian) au fost absorbite atunci încet, firesc, în intimitatea expresivă a picturii lui. Micile studii de peisaj după natură, după construcțiile modeste și simple ale mediului sătesc, sau după cele vernoculare ale mahalalelor, sau cele de natură moartă, după obiecte uzuale ale vieții cotidiene sau fructe unanime ca merele, au constituit un exercițiu spiritual în direcția absorbirii esenței atît de necesare a expresiei umilului cotidian prezent în formele kitschului. Din asemenea experiență de supunere față de datele existenței comune, răsăreau flori rare, în care un anume grad dobîndit de inocență a privirii îngăduia penelului să atingă valorile gingășiei naive a detaliilor de natură moartă din picturile « primitivilor », dar realizate cu o libertate maximă de pictor naiv față de legile perspectivei sau ale proporțiilor, ca în natura moartă cu obiecte ale dejunului matinal de la Văratec, sau, ca în unele acuarele cu mere, pictate cu stîngăcia firavă a unui copil, sau ca în cîteva picturi de o maximă concentrare vizuală, capabilă a înzestra obiectele reprezentate cu o prezență halucinantă. O astfel de experiență ce-a putut atinge pragul unei firești asimilări organice, introducînd naivul, gustul comun, vernacularul, domesticul cel mai banal, stîngăcia infantilă ca mijloace expresive de același rang cu cele mai orgolioase resurse ale virtuozității tradiționale, avea să dea rezultate surprinzătoare, de o mare bogăție și aprofundare binevenită a expresiei în seria *Proporțiilor*. Aici năframele și dantelele de « țîșlai-făre », modestele imprimeuri cu flori, și alte similare « bune lucruri de cel mai prost gust » sînt înălțate, prin gravitatea spațiului pictural care le absoarbe, într-o zonă de puritate în care distincțiile profane devin derizorii, sînt parcă atinse de fluturarea luminoasă a unei aripi de sfințenie. Este ceva aici, desigur, din prosternarea înțeleaptă față de umilitatea banalelor, comunelor produse ale pietății populare, de veacuri închinată divinității ce sincera, naiv confidența fervoare a celor mulți, umili și necunoscuți. La această dobîndită libertate față de rangurile lucrurilor reprezentate se adaugă cea față de mijloace, în care naivul, stîngăcia, inocența privirii stau firesc, la paritate, alături de orgoliile savante ale virtuozității penelului, mai mult, intervin cu o surprinzătoare capacitate de prosepțime, de vivacitate a expresiei, sau, mai esențial, de transcendere a ei într-o zonă simbolică, dincolo de pictură: poate în năzuința spre necesara primire a lumii revelate « sicut pueri ». Deci atît prin intervenția tușei — cum am văzut — element imediat de recuperare expresivă a substratului pămîntesc, lumesc, al creaturii, și prin îndelung dobîndita absorbție a valorilor spirituale ale formelor marginale și umile, putem considera pictura lui Bernea — fără a ne întreba dacă aceasta va fi fost sau nu în intențiile sale, dealtfel nici nu are importanță — drept o pictură totală.

În caietele de desene și însemnări ale lui Horia Bernea (un fel de jurnal al meditațiilor sale de pictor) forma praporelui apare explicit începînd din 1971. Era momentul în care constanta meditație asupra intențiilor artei sale, a sensului și finalității ei, se cristalizau într-un text-manifest, « O iconografie a post-cunoașterii ». Anii aceștia de reflecție teoretică asupra picturii căreia înțelegea să i se consacre erau și cei ai silinței formative pe care desenul său, ca un flux grafic continuu, o

mereu năzuit, inseparabil ingredient al vieții cotidiene. El n-a acceptat formele acestea prin modalitatea adoptată de arta contemporană, a ridicării lor la scara artei culte, a supradimensionării nivelului lor expresiv, spre a le face astfel vrednice de artistic. El a coborât la ele cu umilitate, realizând în fața lor același sentiment de umilitate ca în fața naturii, acel sentiment ce-l întâlneam la un Luchian, de pildă. Aceste «buone cose di pessimo gusto» (cum le-a cîntat un mare poet italian) au fost absorbite atunci încet, firesc, în intimitatea expresivă a picturii lui. Micile studii de peisaj după natură, după construcțiile modeste și simple ale mediului sătesc, sau după cele vernaculare ale mahalalelor, sau cele de natură moartă, după obiecte uzuale ale vieții cotidiene sau fructe unanime ca merele, au constituit un exercițiu spiritual în direcția absorbirii esenței atât de necesare a expresiei umilului cotidian prezent în formele kitschului. Din asemenea experiență de supunere față de datele existenței comune, răsăreau flori rare, în care un anume grad dobîndit de inocență a privirii îngăduia penelului să atingă valorile gingășiei naive a detaliilor de naturi moarte din picturile «primitivilor», dar realizate cu o libertate maximă de pictor naiv față de legile perspectivei sau ale proporțiilor, ca în natura moartă cu obiecte ale dejunului matinal de la Văratec, sau, ca în unele acuarele cu mere, pictate cu stîngăcia firavă a unui copil, sau ca în câteva picturi de o maximă concentrare vizuală, capabilă a înzestra obiectele reprezentate cu o prezență halucinantă. O astfel de experiență ce-a putut atinge pragul unei firești asimilări organice, introducînd naivul, gustul comun, vernacularul, domesticul cel mai banal, stîngăcia infantilă ca mijloace expresive de același rang cu cele mai orgolioase resurse ale virtuozității tradiționale, avea să dea rezultate surprinzătoare, de o mare bogăție și aprofundare binevenită a expresiei în seria *Praporilor*. Aici năframele și dantelele de «țîșlaifăre», modestele imprimeuri cu flori, și alte similare «bune lucruri de cel mai prost gust» sînt înălțate, prin gravitatea spațiului pictural care le absoarbe, într-o zonă de puritate în care distincțiile profane devin derizorii, sînt parcă atinse de fluturarea luminoasă a unei aripi de sfințenie. Este ceva aici, desigur, din prosternarea înțeleaptă față de umilitatea banalelor, comunelor produse ale pietății populare, de veacuri închinată divinității ce sincera, naiv confidenta ferveare a celor mulți, umili și necunoscuți. La această dobîndită libertate față de rangurile lucrurilor reprezentate se adaugă cea față de mijloace, în care naivul, stîngăcia, inocența privirii stau firesc, la paritate, alături de orgoliile savante ale virtuozității penelului, mai mult, intervin cu o surprinzătoare capacitate de prospețime, de vivacitate a expresiei, sau, mai esențial, de transcendere a ei într-o zonă simbolică, dincolo de pictură: poate în năzuința spre necesara primire a lumii revelate «sicut pueri». Deci atât prin intervenția tușei — cum am văzut — element imediat de recuperare expresivă a substratului pămîntesc, lumesc, al creaturii, și prin îndelung dobîndita absorbție a valorilor spirituale ale formelor marginale și umile, putem considera pictura lui Bernea — fără a ne întreba dacă aceasta va fi fost sau nu în intențiile sale, de altfel nici nu are importanță — drept o pictură totală.

•

În caietele de desene și însemnări ale lui Horia Bernea (un fel de jurnal al meditațiilor sale de pictor) forma praporelui apare explicit începînd din 1971. Era momentul în care constanta meditație asupra intențiilor artei sale, a sensului și finalității ei, se cristalizau într-un text-manifest, «O iconografie a post-cunoașterii». Anii aceștia de reflecție teoretică asupra picturii căreia înțelegea să i se consacre erau și cei ai silințel formative pe care desenul său, ca un flux grafic continuu, o

depunea întru conceperea și realizarea cât mai concentrată și complexă a unor forme-entități autarhice, încărcate de semnificații în ordinea constantelor spirituale. Printre aceste forme complexe, răsărite fie din concepte mentale și psihice, unele denumite cu compuneri de tonuri sugestiv consonante, fie din absorbirea în năzuitul domeniului « paradoxal », unde formele se întrepătrund, a unui dat al lumii obiective exterioare și al celei interioare, cum era « dealul » — se afirma în 1971 o formă mai epurată, realizată din încrucișarea a două verigi de metal; ea apăruse ades în desenele sale ca o expresie vectorială a conținutei intensități dinamice a centrului: nevoia de centrare, obsesia centrului, s-ar putea spune, poate fi observată încă de la început în lucrările lui Bernea, ea poate fi aflată în toate compozițiile lui, ale căror structuri se organizează totdeauna riguros, constant, în funcție de centrul ce guvernează cu o forță immanentă substructura simetric ritmată a întregului. Un caracter indelebil al compoziției (în chiar sensul strict, originar al cuvintului grec *character*: efigie frapată dintru început pentru totdeauna) și care își are rădăcinile dincolo de categoria artisticului, poate fi decelat și în opera altor pictori: preferința innăscută pentru un anume nucleu energic formativ a putut fi observată, de pildă, la un Michelangelo, Tizian, El Greco, Rembrandt etc. La Bernea este evidentă, congeneră picturii lui, autoritatea centrului: la fel cum căutarea unui centru, vădită în tensiunea spre instituirea unui principiu fundamental care să dea seamă de rostul spiritual al operei, de fapt al întregii sale ființări în lume, a însoțit întreaga sa lucrare de pictor. Axele încrucișate erau realizate la început obiectual (două baghete de metal încrucișându-se fie perpendicular, fie în unghi ascuțit), impunându-se apoi de la sine ca nervuri constructive ale unei noi forme ce era *praporul*: steag de procesiune religioasă, consacrat unei anume sărbători sau unui anume sfânt, și, în același timp, nume al vălului ce îmbracă zona viscerală a corpului, avându-și centrul în plexul solar, punct de convergență al corespondențelor cosmice virtuale (zonă pe care vechii pictori ai unor *Crucificări* bizantine sau primitive, cu bună știință a substructurii simbolice, o puneau în evidență schematizînd-o). Nu e vorba, desigur, de adoptarea chiar a formei steagurilor procesionale — acelea, de obicei pătrate, totdeauna purtînd o imagine sacră — cum proceda, de pildă, Wladisav Hasior în ai săi faimoși *Prapori polonezi* din 1975. Praporul e la Bernea o formă care numai metaforic se referă la cei reali, conotația simbolică de standard, de *laborum* fiind totuși implicată. Este, cum singur precizează, numele dat « imaginii emblematice », așa cum « hrana » a fost cel dat imaginii de natură moartă. Numele, în ambele cazuri, nu sînt însă arbitrare, ci au o încărcătură simbolică, supusă unei anume orientări spirituale. Conținut virtual în centru și în periferie — cele două elemente spre care de la început, spontan și apoi constant, s-a îndreptat pictorul — dezvoltat apoi treptat pînă în « momentul abordării fățișe » dominate de semnul simbolic major ca de intima lui finalitate — praporul poate fi considerat ca o prezență conceptuală permanentă în opera lui Bernea, un motiv compozițional arhetipal de sorginte personală, un fel de astrală, zodiacală engramă. Subiectele conceptualiste, formal imaginate, de la început, și cele, să le zicem, de tip « tradițional », pe care le-a abordat programatic apoi (dealul, hrana, autoportretul, portret) pictorul le descoperea legate prin înrîuriri structurale, și cînd, într-un caiet de la Londra, își însemna în două rînduri această descoperire (la 18.4 și la 9.8 1980), el realiza că praporul deține un loc privilegiat, spre care converg, sau din care iradiază, celelalte. De fapt praporul nu poate fi corelat cu o familie de forme, el a absorbit parcă toate celelalte forme, dar și subiecte — dealul, peisajul, hrana, curtea, fereastra chiar și autoportretul — sau parcă emană din toate, ca o schemă primordială, ca un dat arhetipal, care s-a impus, s-a înălțat cu timpul din fenomenele picturale, devenind numenul întregii opere a pictorului, legea zidirii sale.

Cum spune clar Bernea chiar aici, subiectul acesta i s-a revelat ca « o stare de spirit », ca « o disponibilitate structurală ». Astfel l-am putea descifra în vechile *Curți*, în *Dealuri*, câteodată mai explicit, totdeauna însă implicat, în *Hrane*, uneori, ca în *Piinea* din 1976, vădit înscris în cadrul specific al rombului, alteori, ca în *Fereastră*, perfect prezent emblematic: ochiul pictorului îl sesizează imediat și îl fixează, ca un semn premonitor, când îl întâlnește în cursul cercetărilor sale pasionate asupra tezaurului nostru popular — de pildă la fereastra unei construcții de lemn din munții Apuseni, pe care o fotografia în 1978.

În caietele sale de schițe se pot întâlni, semnificativ, la date nu prea apropiate, câteva acuarele (prezente în recenta expoziție), în care structura unei « *Hrane* » se organizează, ca dela sine, prin două-trei avataruri, în cea, riguros centrată, a unui « *Prapor* ». Spre aceeași zonă, în fond, ținteau de mult subiectele și formele pictorului, și el ar fi putut exclama ca Baudelaire, însă fără conștiința unei pierderi, ci cu cea a necesarei parcurgeri a virtualităților « de trecere »: « Pour piquer dans le but, mystique quadrature, / Combien, ô mon carquois, perdre de javelots? » Conștiința unei « ținte » domină întreg parcursul lucrării de pictor a lui Bernea: centrul pe care-l vizează e prezent cu autoritatea lui — chiar dacă întâi ascuns — dintru început și nedesmințit. Câteodată această indelebilă atracție a țintei apare mărturisită, ca, de pildă, în acea mică acuară în care centrul se vâdește de-a dreptul ca un punct de ochit. E un lucru acesta ce poate da măsura vocației morale a pictorului nostru, căci nu spune, la începutul *Eticii* sale Aristotel: « Caută arcașul cu privirea o țintă pentru săgețile sale și n-o vom căuta noi pentru viețile noastre? ». Virtutea săgeții ce atinge ținta e în funcție însă de altitudinea acesteia, de capacitatea privirii de a scruta adevărul, dincolo de falsele aparențe ce pervertesc esența solară a ochiului, rătăcind, de fapt, chiar sensul ființei noastre în lume, sensul căutării de sine.

Subliniind, față de vechea prezență implicată, importanța deplinei abordări a *Proporelui*, Bernea o vede ca pe un popas în mai mult năzuita cercetare a emblemei, « parcurgerea firească » a acesteia revelându-i treptat « viața autonomă a semnului », atracțiile lui nădușoase, ceea ce coincide cu suprapunerea valorii universale a simbolului asupra celei personale. Aceasta înseamnă că praporul nu e numai « reprezentativ », ci e cosmic, are calitatea intrinsecă de « a răspunde și pentru mine unor nevoi de echilibru interior ». Pictorul va fi înțeles deci că « praporul », în căutarea imaginii emblematică spre care năzuia, a coborât asupra operei sale ca o pecete transcendentă, adăogînd prin ea însăși un spor de valoare valorii personale. Cu alte cuvinte, cum spunea undeva Jünger, emblema a coborât întru esența ființei spre a o investi, sau chiar spre a o consacra. Pentru a înțelege suprema treaptă ierarhică asumată de noul său subiect, e fundamental să aflăm cum acesta și-a întins asupra picturii sale în mers o augustă aripă ecumenică.

« Viața autonomă a semnului » ce a trebuit să i se impună pictorului pe parcurs (cum am văzut că recunoștea) e într-adevăr de o mare încărcătură simbolică. Căci, împreună cu cercul, pe care-l întâlnim și pe el câteodată implicat (iată-l de pildă, clar, într-un prapor din 2.11.1976, de un grafism mai accentuat) avem de-a face cu ceea ce știința simbolică a clasificat ca cele patru simboluri fundamentale. Dacă centrul e simbolul ultim al principiului, al realului absolut, patratul e simbol al universului creat, al perfecțiunii contemplate în eterna ei stabilitate și, împreună cu cercul, constituie cele două forme frumoase în sine. O arhaică, imemorială încărcătură simbolică e purtată de patrat și de numărul patru care îl reprezintă. Studiile de simbologie conțin în această privință edificatoare dezvoltări. E de ajuns să amintim sacra *tetraktis* pithagorică, « în care se află sursa și rădăcina eternel Naturi », cum proclama chiar jurământul respectivei școli inițiatice presocratice.

Inventarea formulei, asociată și cu oracolul de la Delphi, era atribuită lui Pitagora însuși, care postula lumea ca o armonie quadruplă, tocmai pentru că filosofia sa era guvernată de sacra tetraktis. Compus din primele patru numere și din speculații aritmo-logice asupra acestora, principiul tetraktis era aplicat intervalurilor muzicale și armoniei, și, prin muzică, ce deținea un rol primordial în concepția despre lume pitagoreică (muzica umană nefiind decât o imitație a armoniei astrelor, a muzicii sferelor) ea depășea interesul științific. Căci datorită virtuții catartice atribuite muzicii, devenea o doctrină deosebit de prețioasă prin contribuția ei centrală în domeniul desăvârșirii morale și religioase¹.

Nu este cazul desigur a evoca aici bogatele tradiții simbolice legate de patrat și de numărul patru, întâlnite de pildă în speculațiile asupra celor patru elemente prezente în teoria cosmogonică din *Timeos* al lui Platon (în care o dublă tetraktis prezidează la structurarea sufletului lumii), și perpetuate în tot evul mediu; am mai aminti numai faptul că deseori în iconografia medievală patratul însoțește cealaltă formă ideală, cercul (sau mandorla), amîndouă prezente ca simboluri ale desăvârșirii divine, patratul ajungînd chiar a fi considerat de un reprezentant al culturii secolului XII, Clarembaud d'Arras, drept forma primară ce emană din Unul, *figura substantiae Patris*. Sînt de ajuns, credem, cele ce le-am spus spre a da o idee de încărcătura simbolică ce o putea aduce « viața autonomă a sem-nului », pe care Bernea o simțea solidară cu opțiunea sa vizuală. Dar asupra concepției simbolice implicate în subiectele sale, mai trebuie subliniat un lucru important: modul de a simboliza al picturilor lui — peisaje, *Deal*, *Hrane* sau *Praporii* — este de a exprima imanența realului, de a topi încărcătura simbolică în însăși realitatea concretă, sesizînd aici prezența substanțialei transcendente a divinului și calitatea de a trimite contemplativ la o realitatea inaccesibilă înțelegerii discursive. E vorba aici însă nu de elaborarea unei particulare concepții simbolice, ci de participarea la acel tip de simbolism autentic magistral pus în lumină odată de un gînditor german, simbolism care « în realitatea sensibilă nu află alegorii pur exterioare sau analogii ale superiorului adevăr divin, ci pentru care întreaga realitate terestră e un adevărat *simbolon*, un semn de recunoaștere a cerescului care se revelă, un adevărat sacrament 'consacrat și impus' de Dumnezeu, care sacrament dăruiește prin vizibil înseși valorile invizibile »¹. Or acest simbolism autentic la care este evident că pictura lui Bernea participă integral n-a fost formulat decât după ce « *Verbum caro factum est et habitavit in nobis* ». Înțelegem de aceea cum a putut fi imediat distinsă înrudită dîntre modul de a stabili analogii al picturii lui Bernea și cel din arta bizantină, și cît era de autorizat să răspundă însuși pictorul nostru unui critic englez care îl întreba ce urmărește în fond cu pictura lui, arătînd sorgintea tradiției europene căreia năzuia să i se integreze: « Ce-aș vrea să fac ar fi o pictură în tradiția veche creștin-mediterraneană ». E o tradiție spirituală din care fac parte și Teofan Grecul și Duccio, și Cimabue și Giotto, dar și Tizian, El Greco sau Michelangelo, Rembrandt sau Cézanne și a cărei sinteză particulară a valorilor spirituale orientale are ca fundament filtrul transfigurator al vechiului spirit elin, ca atare constituind moștenirea activă, prin veacuri, a înaltelor valori spirituale europene.

În acest context spiritual *Praporii* asumă o importanță centrală în opera lui Bernea: de aceea îi simte, cum a declarat, ca pe un subiect care îi acordă acea libertate substanțială spre care a năzuit totdeauna și pe care o formula ca « dogma

¹ Cf. Armand Delatte, *Études sur la littérature pythagoricienne*, Paris, 1915, p. 249—271.

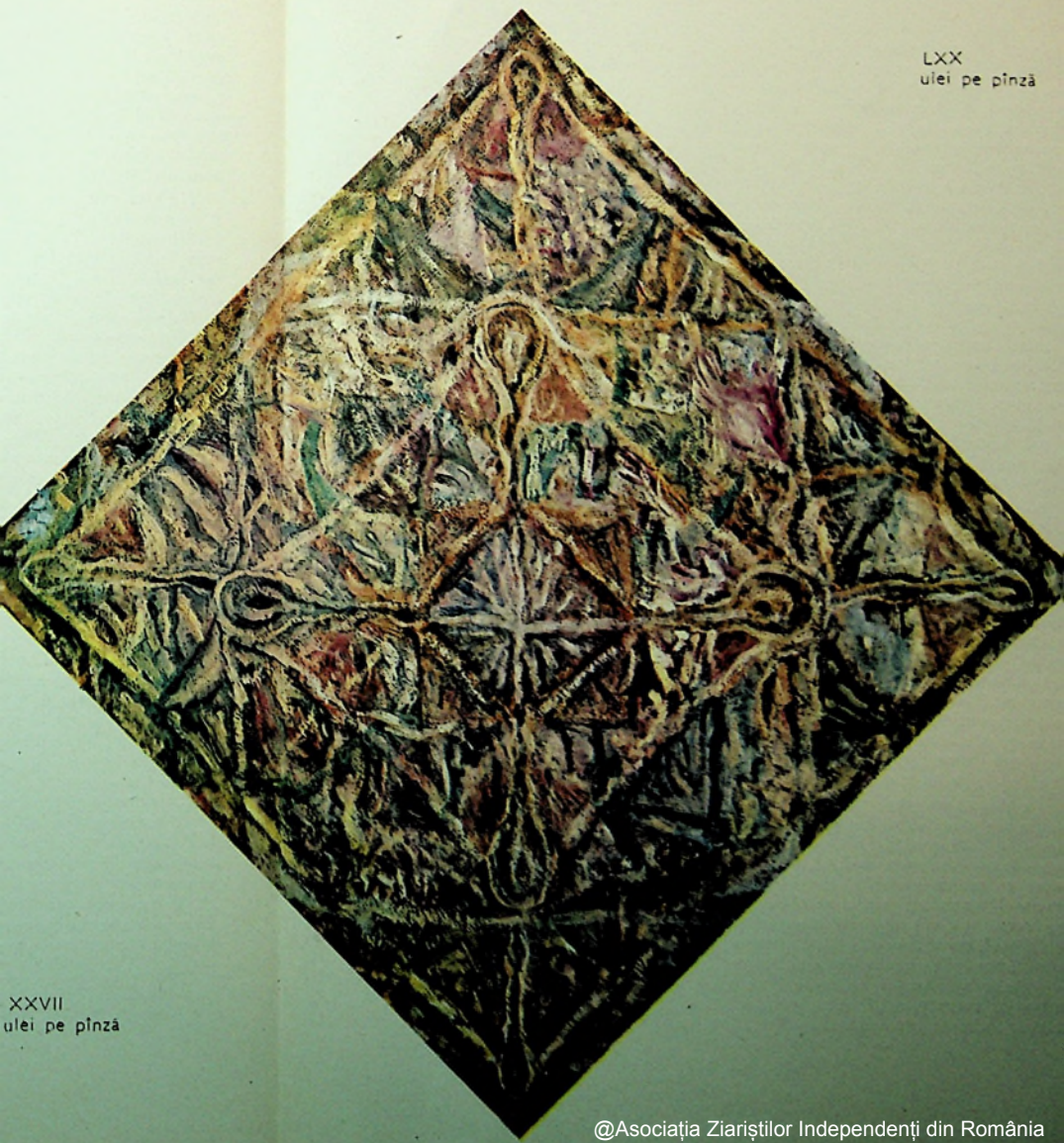
² Dietrich Mahnke, *Unendlich³ Spähren und Allmittelpunkt: Beiträge zur Genealogie der mathematischen Mystik*, Halle, 1937, p. 214—215.



Din ciclul *Prapori*
LXVIII
ulei pe pinză



LXX
ulei pe pînă



XXVII
ulei pe pînă

eliberatoare », consfințită, cum arăta explicit, prin acest « semn atotcuprinzător aparent aniconic ». E vorba deci, pe de o parte, de « un semn care acordă un mare grad de libertate », pe de alta, de « gestul (semnul) precis al crucii ». Cuvîntul « gest » e bine venit aici, pentru că simbolul ce se revelă în centrul fiecărui prapor, esența lui intimă, impusă parcă de invizibile nervuri magnetice substructurale (totdeauna sub forma greacă, cea cu brațe egale), este cel primitiv creștin, exclusiv prezent pînă în secolul VI, de cînd apărea și crucifixul, și care, cum arăta J. Daniélou, nu era privit ca un simbol al patimilor, ci al resurecției divine, al a-tot-puternice și cuprinzătoarei divinități, cele patru brațe devenind simboluri ale caracterului cosmic al mîntuirii. « Semn frumos și total prin el însuși, imagine suficientă sieși », cum o proclamă Bernea, această « Dei virtus » (cu o formulă paulină) pecetluiește cu substanța transcendenței sale coborîtoare întreaga serie a *Praporilor*, care își revelă astfel coralitatea ei intrinsecă, deschisă, în același timp, și riguroasă. Semnul e înscris aici vizibil dar îl putem decela în aproape întreg universul picturii lui Bernea, și n-ar fi imposibil a-l descifra de fiecare dată asemeni descifrărilor cruciforme pe care entuziasmul apologetic patristic le opera în fenomenele naturale¹. Ca în vechile mozaicuri romane sau ravennate, ca în unele miniaturi medievale, crucea se înscrisă și ca un vechi simbol figurativ al restauratei armonii a universului, condensată analogic în armonia totdeauna densă și complexă a picturii. De fie care dată, ea răsare în chip firesc din țesătura savantă a compozițiilor picturale, și reiterează ei, reverberînd parcă la infinit, sugerează acea glorificare ardentă prezentă în invențiile acrosthie ingenioase și ingenue din vechile poeme medievale dedicate sacralui simbol, cum e cel, de pildă, al lui Rhaban Maur, episcop de Mainz, din 847, sau, mai ales, cel al lui Venantius Fortunatus, din secolul VI, care, la vremea ferventelor, pioase descoperiri ale relictelor, înălța imnuri pline de gingășie, de o înaltă poezie religioasă, încît și azi mai sînt cîntate la momentele solemne ale anului liturgic, unul dintre acestea — tulburătoare coincidență ! — fiind un imn chiar al convoiului de prapori (căci *vexilla* sînt tocmai *prapori*): « *Vexilla regis prodeunt / Fulget crucis mysterium. . .* »¹.

Realitatea esențială și concretă a acestor picturi ale *Praporilor* nu constă în imagine, în « subiectul » lor reprezentat, ci în « subiectul » lor total, în valoarea lor ontologică integrală, devenind — cum își concepe dealtfel Bernea toate picturile — mărturie constantă a ceea ce în om depășește umanul, « mostre ale condiției noastre spirituale », după cum le definise odată. La realizarea valorii lor ontologice integrale participă contopite toate elementele existenței lor, în care intră, cu aceeași îndreptățire, și întinderea, și structura compoziției, și spațiul pictural, și culoarea, materia și lumina picturală, și tușa. În plus, *Praporii*, prin însăși condiția lor formală în care prevalează valorile abstracte, au constituit pentru autor o solicitare excepțională a capacităților sale de pictor, o provocare pasionantă a acestora, piatră de încercare singulară. Căci datele fiind minime și constrîngătoare, (orice altă temă: figura umană, natura moartă, peisajul oferă un cîmp mult mai larg imaginației picturale), pictorul a trebuit să-și mobilizeze toate resursele și să afle modalități care să anime de fiecare

¹ M. Didron, *Iconographie Chrétienne, Histoire de Dieu*. Paris, 1843, p. 375—389 (« Ipsa species crucis quid est nisi forma quadrata mundi », « Aves, quando volant ad aethera, formam crucis assumunt; homo, natans per aqua, vel orans, formam crucis vehitur . . . » sînt citova din semnificativele descifrări citate).

² Venantii Cl. Fortunati *Opusculum Omnium in Migne, Patrologiae cursus completus*, vol. 88—1, p. 59 (Liber Secundus, Capitula I—VII).

dată cu o viață nouă vibrația spațiului pictural. De aici fericitele inspirații ale unor serii din ciclul mare al *Praporilor*, în care s-au topit ecouri din ancestrale tradiții populare: ca de pildă praporii din împăturiri de năframe suprapuse, sau cei din suprapuneri de văluri¹ sau cei din șiraguri de flori de câmp sau presărați cu simetrii florale (în care reapare acea germinație vegetală și florală, prezentă ca o luminescență geologic stelară, din *Dealuri*) sau cei — monumentali — ce apar ca o multiplă, profundă articulație de bolți privite de Jos, ș.c.l. — apoi seriile dominate de aceeași tonalitate, de fiecare dată pictorul reușind să dea amploare spațiului pictural, într-un motiv atât de restrictiv în această privință prin planeitatea lui funciară. Prin sugestia profunzimii spațiului, pictura nu-și pierde totuși austerul ei aspect de muralitate, ea se înalță și se oferă contemplației frontale, într-o dreaptă, neclintită franchețe. Și în unii din *Praporii* cei mari, printre ultimii pictați, în care straturi picturale s-au așternut unul peste altul cu o savantă și calmă vibrație a imperceptibilelor nuanțe cromatice, te întâmpină rezonanța adâncă a vechii picturi, lucru pe care l-a remarcat Dan Hăulică semnalînd o afinitate, în privința picturalității (seizabilă mai direct în rombicul mare pictorul datat 12.1984), cu ultimul stil al lui Tizian, în care suprapunerile adânci ale picturii asumă, prin țesătura savantă a tușelor, o vibrație misterioasă de materie cosmică. Deseori țesătura picturală (mai evident în unii *Prapori* de dimensiuni medii, 95/95 cm) e atât de densă, încît orice fragment apare ca o concentrare a întregului, iar întreaga structură a picturii are densitatea oricărei parcele a ei. Aceasta desigur, fără sacrificarea valorilor ilustrative, căci acestea sînt totdeauna sincrone — *gemmae ortae* — cu valorile picturale. În unii *Prapori* putem recunoaște, absorbită în chipul cel mai firesc, de la sine, o rezonanță medievală. Iată de pildă *Praporul* datat «7.1983» (Colecția Alice și Theodor Popovici — München) în care, pe fondul negru-mat al unui romb central, în cele patru împărțiri ale lui, patru roze de un roșu gri stins plutesc ca într-un dans rotit, ca într-o aeriană rondă medievală (la vremea cînd *rosa* era asociată, firesc, ca și aici, cu un predilect adjectiv) pe cînd în colțurile pătratului, de un cărămiziu pal, apar, gingaș schițate într-un gri de penumbră, pe gracile rămurile, patru mici păsări, evocînd imediat cîntul lor, atât de constant atestat în poezia medievală ca o paradisiacă armonie de grație ce-a contopit natura și arta². Rozele reapar ulterior într-un impresionant *Prapor*, mai recent (din 8.1985), impresionant prin restrînsele mijloace ale expresiei picturale și totodată prin somptuoasa profunzime a acesteia. Pe un negru frust și compact, de «noapte groasă și grea», parcă, în care se pot distinge, la mijlocul fiecărei laturi, colțuri întoarse ca de lăicer, centrul e determinat de încrucișarea diagonalelor ocru-roze, trasate, ca și în alți prapori, cu aceleași două linii ușor ondulate. În jurul centrului, sugerate prin tușe de griuri-vioacee, două patrate înscrise unul în altul, din același negru mat, iar în suprafețele desenate cu eleganța unduoasă a unui caligraf miniator, purtînd patru mari roze de sumbru roșu fanat, ce răsar ca niște emanații calme spre lumină ale negrului.

¹ Prezența acestor văluri trebuie considerată — renunțînd la vane descifrări psihanalitice asemeni celor încercate nu de mult undeva — ca o recurență indicativă (fie și eventual, subconștientă) a unei metafore familiare speculațiilor teologice medievale ca și gîndirii pascalienne despre *mystère*; toutes choses sont des voiles qui couvrent Dieu. Les chrétiens doivent le reconnaître en tout. Micile studii ale lui Bernes sînt o dovadă — în spiritul tipului de symbolism ce, a recunoaște prezența involuclă și în același timp a o face sensibilă ochiului drept privitor.

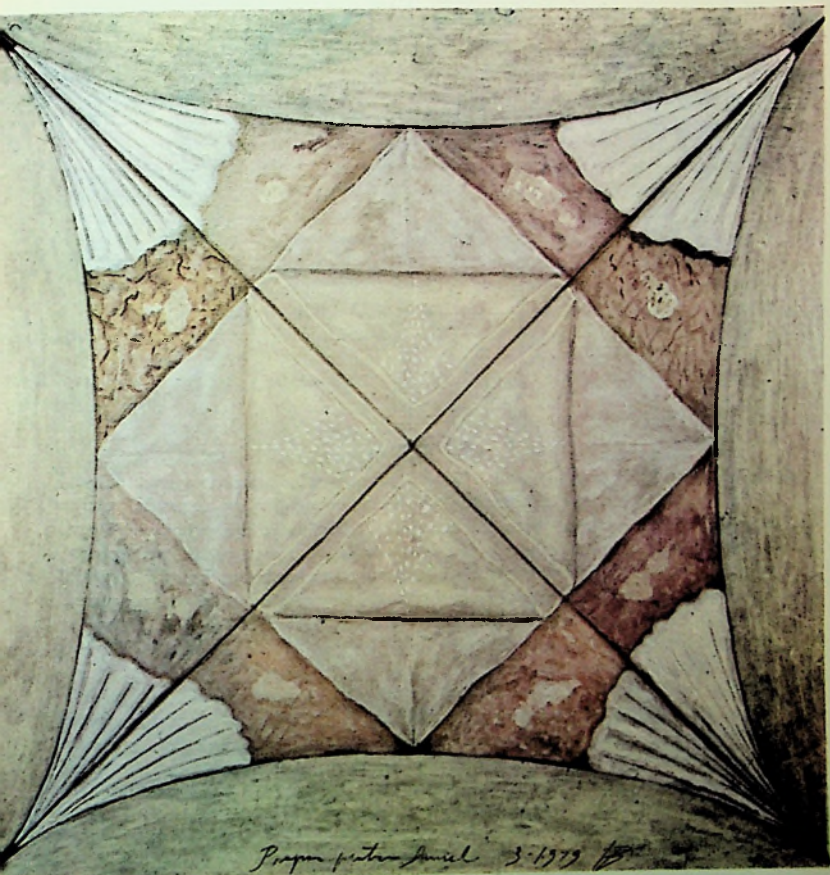
² Despre privilegiatul rol acordat cîntului păsărilor în literatura medievală atingătoare cu muzica, Bologna, 1967, p. 67—84 și note p. 231—243.

Reminissența de covor moldovenesc sugerează o atmosferă de tradițional interior domestic, iar negrul, prin intervenția tușelor involburate de griuri ușor gălbui și roz de pe margini, prin încrucișarea diagonalelor și murmurata, tandra prezență cromatică a ramurilor de roze — negrul acesta își pierde frecvențele sale conotații negative și ne apare ca simbol nu al nopții de spaime și moarte, ci al celei de speranță, vestitoare a apropiatei renașteri revelatoare a divinului, « nox revelatrix », sau « mistica noapte » a lui San Juan de la Cruz din sublimele *Cinzele ale sufletului*, « noapte mai iubitoare ca zorii », « noche mas amable que el alborada »; într-un context mai pertinent poate aici, cel apropiat de sensibilitatea vizuală bizantină, el va fi fost generat, acest negru, în imaginația picturală, de asociația cu acel întunec, zămisitor de lumină și instituind simbolicul mister al luminii, din interiorul bisericilor ortodoxe, îndeosebi al celor monastice. Alte conotații medievale putem întâlni la unii *Prapori* care sugerează, prin compoziția lor, fie, văzut de sus, încărcatul de semnificații *opus musivus* din pardoseala vreunei venerabile basilici, fie, contemplată de jos, înălțătorea succesiune de bolți și cupole — sugestie ce devine apoteotic monumentală într-unul din marii prapori rombi, printre ultimii pictați (datat 1984—85, cat. 115): aici, în tonalitatea generală de un albastru-gri diafan, imaterial aproape, contururile de bolți și cupole, într-o imbricație involburată, devin evanescente, vapoaze, asemeni unor voaluri absorbite în înalt, în nesfârșitele albăstrimi transparente ale bolții cerești, străpuse parcă de raze de lumină ce-au presărat imenși stropi plutitori de un mat argintat galben asemeni reflexelor patinatului aurit argint din anticele relicvarii. Încă o rezonanță medievală, dar parcă mai familiară sensibilității noastre — ni se pare a întâlni în *Praporul* rombic, de dimensiuni medii (61 x 61 cm), datat 8.1984 (cat. 107). Multiple suprapuneri de năframe, de romburi și pătrate, încastate într-o compoziție foarte strânsă, în care se înscrie conturul tremurat, ușor sinuos, dar ferm, aureolat la capete, al semnului fiecărui prapor, sînt învăluite uniform într-o tonalitate joasă, de roșuri brune și griuri-vineții mate, emanînd o lumină tainică, o semilumină de interior de biserică bătrînă, cu frescele de ocurești întunecate, aproape șterse de vechime. O atmosferă de vetustate venerabilă se înalță din acest prapor ce poartă inscripția « Taslău ». « Prapor de Văratec » din 7.1982, de mai mari dimensiuni (92 x 92), (colecția Zoe Dumitrescu-Bușulenga) prezintă o structură (romb înscris în pătrat) alcătuită din suprapunerea a șapte năframe, în luminoase tonalități de roșu-aprins și candid roz-alb, exaltate de puritatea diafană a galbenului din colțurile năframei centrale, acoperite de rombul dominant stavrofor asemeni unei imense frontale rapide, de un intens și dens roșu, a cărei vibrație profundă și gravă e întretinută prin deseale tușe diferențiate, de nuanțe cromatice fie mai luminoase, fie mai sumbre. La alți prapori întâlnim, la fel, inscripții ca « Tescani » sau « Hurez » sau « Almaș » indicînd, de fiecare dată, un anume tip de prapor, a cărui structură corespunde, în imaginația picturală, unor coordonate formale generate de spiritul intim al unui anume loc în care cu predilecție pictorul a poposit să lucreze, dedicîndu-se atît *Praporilor* cît și micilor « studii ». De altfel acestea din urmă au o relație directă, osmotică și continuă cu *Praporii*, căci experiența mereu repetată a micilor peisaje, dar și naturi moarte și flori, a întretinut autenticitatea valorilor picturale ale acestora, cu prospețimea sensibilității vizuale, dar și cu reînnoitul lor al recunoașterilor epifanice.]

Dintre micile studii, două subiecte reluate statornic de-a-lungul ultimilor zece ani au asumat o semnificație crucială în itinerariul spiritual al pictorului nostru, revelîndu-și un rol esențial în geneza stării de spirit ce guvernează concepția *Prap-*

porilor. Aceste două subiecte ce puteau fi întâlnite și în recenta expoziție (*Peisaj la Văratec* din colecția Viorel Mărginean și *Clopotniță la Văratec* din colecția dr. Sorin Costina, cat. nr. 74 și 77) sînt turnul-clopotniță și căsuța de sat monastic, cu pridvor, amîndouă, pe parcursul a repetate etape de lucru la Văratec, impunîndu-se pictorului ca exponente simbolice ale spiritului ancestral al unui loc și dobîndind astfel, ca mai înainte *Dealul*, valoare de arhetip. Ele ni se vădesc îndesate, fenomenal ca atare printr-un nou subiect ce a început să se desfășoare ca un ciclu solidar cu cel al *Praporilor*: dincolo de balustrada și coloanele albe de var ale unui cerdac de țară, se înalță masivul turn-clopotniță sub pavăza căruia se aștern ulițele cu case mici și garduri scunde, cu grădini de arbuști în floare, ale unui sat tipic moldovenesc, de poale de deal trăind sub ocrotirea de sus a turelor și a vieții cenobite. Elementele acestea s-au întâlnit într-o serie de opere realizate începînd din primăvara 1985 (de mici și de mari dimensiuni), spre a constitui structuri ce își manifestă evident încărcătura simbolică. Explicit, ele se desvăluie cîteodată drept conținutul fenomenal al *Praporelui*, ca, de pildă, în pictura din august 1985, în care acest peisaj întreg apare înscris în năframa unui prapor ce își coboară faldurile de sus, sub ele desfășurîndu-se, dominat de tectonica masivă centrală a clopotniței, priveleştea, în tonuri dominate de roșu, a micului sat mînăstiresc, vegheat de înaltele turlă profilate pe orizont, deasupra căruia, ca în unele peisaje vizionare de icoane, se înalță volbura aprinsă de roșuri și aurii, a unui cer ce acoperă partea de sus a năframei. Faldurile se prelungesc peste peisaj în cinci dungi roșiatice, manifestînd astfel numinoasa cuprindere a praporelui. Uneori (ca în pictura din 1.1986) un peisaj de sat cu căsuțe risipite apare tutelat de turnul-clopotniță, desfășurîndu-se, într-o lumină abstract-vesperală, asemeni unei vizluni fabuloase, sub un cer înalt și dramatic, dincolo de colțul cerdacului alb; alteori (ca într-o mică pictură datată 12.1.1985) peisajul, dominat de silueta ascuțită a turnului-clopotniță, apare într-o viziune de vis romantic, fumegîndă de cețuri gri-albastrii-vineții, văzut de sus, dincolo de balustrada, în prim-plan imediat, a cerdacului cu coloana sa.

Nu e cazul desigur să zăbovim aici asupra avatarurilor, pline de semnificații, și de fiecare dată surprinzătoare, ale acestui nou ciclu, în dezvoltare, al turnurilor-clopotniță. Aici vom sublinia numai faptul important că el vine spre a dezvălui germele imaginativ al praporilor: viziunea unui spațiu anume, descifrat în ceea ce Ortega y Gasset numea « rațiunea lui topografică », resimțit, cu al său predestinat stil particular de viață, ca « perfecțiunea cosmică a unui crîmpeu planetar ». Dotat cu un simț particular de a comunica cu geniul unui loc, Horia Bernea ni se revelă ca unul dintre acei rari artiști a căror viziune personală, în etapele ei, se plăsmulește sub reverberația valorilor spirituale paradigmatică ale unui spațiu. Printr-o lungă, intimă familiaritate, nutrită afectiv și mental, cu realitățile fundamentale ale unui anume loc, el dobîndește facultatea de a intuit sensul exponențial, de a percepe energia rosturilor existențiale ale acestuia. Așa cum primele etape ale picturii sale, pînă la *Dealuri*, stăteau sub Intuiția valorilor spirituale ale unui anume spațiu, trăit efectiv în orizonturile lui esențiale, cel de la Poiana Mărului, tot așa etapele din ultimii ani se află sub Îmboldul interior-formativ al spațiului simbolic revelat de ultimul său ciclu al turnurilor-clopotniță. Praporii par să fi generat acest nou ciclu, dar în același timp ei sînt nutriți de substanța spirituală a acestuia — și amîndouă ciclurile își au temeiul în aceeași atitudine funculară față de sensul adevărat al vieții, aici, și acum, ca dintotdeauna, providențial hărăzite.



Prapor pentru Daniel
ulei pe pânză

CORIOIAN BABEȚI

○ procesiune a picturii sub „semnul inimii“

Praporii «dincoace» de pictură

Brarb. La început fusese acest cuvînt, rostit de artist prin anii '70, cuprins apoi într-un sentențios și sui generis manifest al «Iconografiei postcunoașterii». Cuvîntul, balbuție în chip de palindrom de la o vîrstă a «copilăriei» artistice, primise atunci o definiție chiar: *Brarb* era, printr-o decizie arbitrară, premonitivă însă, cum se va vedea, «domeniu mergînd de la rigoare la aproximație, antropomorf, simetric, unicitate». În intuiția nedezvoltată a artistului, această pre-babelică vocabulă capta sonoritățile ulterioare și foarte bogatele conotații ale praporului (de mai tîrziu). Dintr-un fiat abrupt, primul prapor avea să fie obiectul-prapor, obiectualitatea tezistă a unei intersecții.

În continuum-ul spațio temporal al expoziției*, pînzele praporilor, praporii-pînze disimulează, în procesiunea lor de o aulică frumusețe, procesul însuși, algoritmul și conexiunile cu celelalte cicluri iconografice ale pictorului. În prezența lor sincronă e abolită importanța reală a duratei, *intermitența apariției*, timpul și geneza lor articulate cu alte cicluri. Expoziția e, într-un fel, proiecția dialectică, abia sugerată, a praporilor ca emblemă focalizantă cu întregul cîmp al picturii artistului.

Embleme ale Răsăritului, praporii ocupă în economia atelierului lui Horia Bernea un loc distinct. În metabolismul ansamblului operei, praporii sînt *răsărituri ale picturii*, un exercițiu spiritual, cadencat *printre ciclurile* «Dealului», «Hranelor», «Autoportretelor», «Bolșilor», studiilor de peisaj, într-o comunicare și o dialectică, anevoie perceptibile în colierul simezelor. Atunci, la ora apariției lor, citisem aceste pînze ca pe niște secrete și necesare *contrapunții*, «*odihne*» ale *percepției senzoriale*, prinse în regim alternant cu celelalte cicluri, o *metodă exactă de obținere a atenției* și *liniștirii*. Exercițiul «respirator» al pictorului și picturii ținea

* versiunea „*priceps*“ din sălile Muzeului de artă R. S. R. București.

« plexul solar » și monograma cardinalității, semnificând instalarea artistului în « inima unei totalități », într-o neîntreruptă *verificare a criteriului creației sale*. Un exercițiu spiritual apofatic, în raport cu toate celelalte cicluri dedicate cercetării transfigurate a realului. Nesațului iscoditor al *Dealului*, distribuit în cele cinci cicluri, *Proporii* îi opuneau *experiența kenotică*, « umplerea » maximei reducții formale — pătratul, crucea, chrismonul — cu suplețea vie a picturii. În « golul » unor abstracțiuni formale, artistul investea « recunoașterea » lor simbolică. În « recunoașterea » lor simbolică, el « elibera » terenul pentru continua reînnoire a picturii.

Într-un inextricabil, acum, transfer spiritual și estetic, în această *întrețesere a ciclurilor* funcționând, în atelierul lui Horia Bernea, pe un *principiu al capilarității*, al vaselor comunicante, expoziția *Proporilor* se impune ca un *act de critică aplicată* de către artistul însuși pe corpul operei sale. În atelierul său, *proiectul pe termen lung* al creației face figură rară în arta modernă ; un caz de avansare calmă în « cunoașterea de sine » a subiectului creator, de cunoaștere — prin unire — cu universul contemplat. Un atelier pentru care cea mai adecvată imagine pare să fie aceea a unei *rețele de ope* sau — printr-o analogie dragă lui Leonardo — a unui *sistem vascular* animat de pulsația inimii. Antrenat de o *ideologie a centrului*, de o *gravitație a quintesențelor*, fiecare afluent al experienței picturii se recuperează și se justifică astfel, într-o zi, în vena artei. Nici un demers nu e astfel ireversibil abandonat ; dincoace de orice narcisism, pictorul se evaluează și se recuperează în specia unor experiențe inițiatice, într-o continuă înțelegere a eului său, în complicitate benefică cu lumea. Dinaintea fiecărui moment al operei sale, Horia Bernea face *pasul înapoi* al judecăt ii de sine, în oglinda picturii. Controlul strict, aproape autarhic, al propriei poetici, cu care Horia Bernea ne-a obișnuit, diminuează mult șansele unei critici « exterioare » de a livra accepțiuni inedite. Prin spiritul de construcție al întregii sale opere, el afirmă constituția antropologică a creației în unitatea subiect-obiect. Omul — măsură a lumii și măsurător al ei.

Mai întâi, în « istoria » atelierului său, avea să fie coama somnolentă a *Dealului*, corpul matern al naturii, sânul și pîntecl ei atotcuprinzător, etanș, misterios, cercetat în rotirea interogativă a pictorului, vreme de aproape 25 de ani ; rostire. lucidă, sistematică, despre cunoașterea lui de-a lungul celor cinci cicluri ale formai i. *Experiență a însușirii progresive într-un realism bun conducător de concepte și metafore ale cunoașterii*, Dealul — un edificiu artistic elaborat, cristalizat în juru Genezei și al Eternei Reîntoarceri. . .

Numite cu înțelegere adîncă « Hrane », nu « naturi statice » sau « naturi moarte », imaginile acestui ciclu — de asemeni vast, dar, de asemeni intermitent — se descoperă cu înțelesuri de *anatomii ale ofrandei*. În regimul lor nocturn, artistul le vede ca naturi vii, peisaje fantastice și viziuni interioare ale aceluiași mare corp al naturii. Hranele sînt operații pe cordul deschis al acestui corp, sacrificat în integritatea lui carnală de gestul înțelegerii, cunoașterii și apropiierii lui. În fine, *Autoportretele* — grimase ale supliclului, și bolțile în ruină, cu asizele lor, amprente digitale ale unei zidiri zeești, cu frunți și pereți, purtători de stigmat.

În aniconismul lor aparent, *Praporii* valorizează emblematic principiul însuș al acestui mare corp, principiul structurilor antropologice ale lumii, accesibilitatea și zbăvirea lumii prin actul sacrificiului ei. Ceea ce fusese în celelalte cicluri — al Dealului, mai cu seamă — un parcurs demonstrativ, epistemic și analitic, o percepere a duratei prin avatarurile lumii, o traversare a realului dinspre existență spre esență, e pentru Prapori *întoarcerea dinspre esențe spre existență*. Pe versantul invizibil al Realului, mai exact pe cel inaparent, Horia Bernea pictează în interiorul acestui mare corp al lumii, mișcându-se dinspre « inima » sa, spre materializarea și reconstrucția aparențelor lui. În modelul său de cosmos, lumea întregă e un om ; univers recreat acum din carne și sînge, cum primul, al Dealului, fusese din pămînt.

Într-o istorie culturală a atitudinilor creatoare, pictura lui Horia Bernea scrie, prin secvența *praporilor*, o pagină remarcabilă despre imensul rezervor de înțelesuri al *locurilor comune*. Originalitatea ei apare ca înțelegerea acestor sensuri. În istoria artei secolului XX, experiența *praporilor* răspunde la o întrebare obsesivă a conștiinței artistice despre autonomia limbajelor. Proiectul artistic al atelierului său recuperează cu noblețe și discreție un *oecumenism al limbajelor și expresiilor spirituale*. Dovada pare să fie condiția în care ajunge orice enunț în jurul afinităților sale estetice, cu cele mai « antinomice » momente ale istoriei artei europene și extra-europene. « Jamais il ne s'agit, assurément de marcher sur les traces de tels maîtres ; il s'agit de les scruter avec assez d'amour pour devenir libre à leur égard et de se nourrir de leur expérience pour découvrir de nouvelles directions sans même y penser » (Jacques Maritain, *Distinguer pour unir ou les degrés du savoir*, p. 215). De la Zeuxis și pictura pompeeană, pînă la Malevici, de la mandalele Indiei și Tibetului, pînă la miniatura armeană, irlandeză sau romanicul catalan, de la covorul oriental, pînă la fresca medievală românească, de la Breughel la Negulici și de la Andreescu și Monet, pînă la Van Gogh și Soutine, numeroase momente și nume pot fi convocate în explicarea unor analogii morfologice, stilistice, cu opera lui Horia Bernea. Remarcabil e însă că orice comparație devine brusc stînjenitoare în circumscrierea sigiliului stilistic al pictorului român. Condiția stilului se împartășește din aceea a imaginii, a emblemei și a dimensiunii sale simbolice. Este și nu este acel lucru, și cu aceasta sîntem în chiar centrul mobil al definiției simbolice a lumii. Funcționează în cazul lui Horia Bernea o instanță dizolvantă a personalității lui, o alchimie fermă de disoluție și coagulare, o intuiție care captează din acest vast patrimoniu de comunicare a stilurilor zonele lor de contact, universul lor de similitudini. Bizantinism, impresionism, expresionism, abstracționism nu mai pot fi numite « influxuri », ci substanțe eterice ale culturii sale artistice. Nume sau stiluri, limbaje, maniere, prin ceea ce rămîn ele, prin uitarea și neuitarea lor, coborîte în abisalitatea gândirii artistice și restaurate în lumina autenticității demersului. Săgeata opțiunii transgresează diferențele captînd imagini ale unității lumii, ale unității funciare a expresivităților ei. Ceea ce apare la Bernea e, în fond, un exercițiu de stil trăit ca o complicitate bună a stilurilor, prin « vederea de sus », în care realul, irealul și suprarealul își văd abolite frontierele, un exercițiu cu determinări adînci, provenind din atitudinea artistului față de sacru și profan. Pămîntul fusese odată — într-o legendă româ-

nească — transparent, spre a nu îngădui ascunderea în corpul său a corpului lui Abel ucis.

Prapor. Genericul acestui ciclu se regăsește cu universul obiectual al operei într-un raport de justete, adecvate și polisemie simbolică. Cum în vocabula *brarb-*ului locuise difuz aceea a *praporului*, în aceasta din urmă germinează sensuri pe care pictorul însuși avea să le descopere mult după botezul discursului. O incursiune etimologică va dezvălui că genericul poartă în cuibul cuvântului conotații în care transpare demersul însuși al picturii. Numind 1. « steagul ostășesc, flamura »; 2. « steagul bisericesc purtat la procesiuni sau la alte servicii religioase »; 3. « membrana care învelește diferite organe interne ale corpului. . . », asimilat deci, în sfera lexicului eclesastic, cu slavul *praporu*, cuvîntul se întâlnește într-o arie vastă a familiei de limbi indo-europene. În greacă (de unde e împrumutat de slavă), *prapis* e 1. « diafragma și, prin extensie, inima, sediu al sensibilității »; 2. « inteligență, de unde « gîndire, reflecție, prudență, înțelepciune ». În rădăcina *par, pra* rezidă acțiunea de a arde — *preto* în greacă și substantivul aceleiași rădăcini, focul însuși, *pyr*: «focul unui sacrificiu, al soarelui, foc al privirii, strălucire a ochilor », iar la figurat, « simbol al forței irezistibile, al destrucției și devastării, al pasiunii, ardoarea unui sentiment ». În latină, această rădăcină a dăruit pletora de cuvinte și sensuri din jurul accepțiunii de puritate, valorizînd moral sensurile focului și luminii; *pure* e « curat, lucitor », *purificatio* — « ceremonie de purificare »; *purpuria* desemnează « roșul închis », dar și « veșmintul, stofa », iar verbul e corelativ acțiunii de « a împodobi », de « a înfrumuseța ». În sanscrită, aceeași rădăcină *pur* formează o vastă familie de cuvinte, cu același sens al purificării, prin extensie « focul vital »; *prana* e « suflul vital », *prasava* — « procreația ». Intuiția artistului de a numi un întreg discurs estetic cu un generic atît de bogat în vibrația lui semantică, nu e străină aici de halourile de sensuri ale ciclului întreg al *Praporilor*. O asemenea intuiție « nu mîngîie din afară lucrurile, nu le descrie, ci, reabilitînd însuflețirea, pătrunde în miezul lucrurilor și le însuflețește ». O intuiție care ține de buna cuviință a creatorului de a fi « în parte măcar neștiutor de simbolismul operei lui » în restul de virtualitate care e încă un indiciu al autenticității.

Prapor, vocabula disimulează, în sensul ei diurn și imediat obiectual, un verb infinit mai bogat decît un substantiv pentru o emblemă. *prapor* nu e un titlu capricios, și nici convențional, ci o metaforă despre însăși arderea inspirată creatoare.

Străbaterea picturii

« Ci trandafiri și-mpurpurate salbe/ Că și de-aproape-al fi putut să juri/ Că ard de sus a lor sprincene albe/ Și din străfundul tainicel păduri/ Cînd ceata-ajune peste drum de mine/ Tună adînc și demnele păduri/ Șezură-n loc cu prapori și lumine » (*Purgatoriul*, XXIX).

De pe celălalt țărm al apelor uitării, Dante și Vergiliu contemplează oprirea cortegiului la semnul unui tunet. Fastuosul cortegiu al acestei expoziții de prapori, se cere privit din unghiul de conștiință al neuitării. *Aletheia* — adevărul fundamental

al atelierului lui Horia Bernea este întii acest chip al neuitării unui anume tărîm al tradiției. Peste apele Lethei, conștiința se artistică, o conștiință a « calmei minunări » scrutează un orizont cultural, spiritual și moral, după o schemă a proximității, resimțită ca depărtare, tradiția Bizanțului cel de după Bizanț. Întiiul enunț al opțiunii izvorăște din această obstinată repetiție a pătratului. În concretețea pînzei, formatul ei abstrage însă o arhetipologie culturală bizantină ce a rodit îndeobște în definiția spațiului arhitecturii religioase, în preeminența tipului central. Pătratul însuși, simbol al pămîntului, al creatului, această formă « absolut frumoasă în sine », după Platon, atestă în mai toate culturile arhaice ale lumii înțelesul de aducere la existență, formare, manifestare solidă, carnală a creației, în echilibrul ei fenomenal. Pătratul — forma atîtor întemeieri ilustre: Roma fusese *quadrata* ! În această abnegație pentru pătratul pînzei, pictorul admite o dogmă a simplității un marcaj al finitudinii, în perimetrul căruia یرumpe actul picturii. El contemplă suficiența expresivă a acestei forme statice, dar pune simultan în mișcare austeritatea ei, prin monograma sacrală. Schema fundamentală a Praporilor este *gammadion*-ul.

Tocmai această neuitare a morfemului crucii în chipul ubicuității proiectează în prim-plan pictura, frumusețea ei senzuală, tangibilă. Iconografia Praporilor indica o diversitate formală care atestă tocmai neînterupta experiență a acestui semn. Într-o epocă în care arta deliberază didactic asupra repertoriului simbolic al unei umanități « generalizate », Horia Bernea valorizează experiența decodării lui din perspectiva ritualului sub care acesta s-a desăvîrșit. El restaurează, prin încercarea sa, rosturile picturii, care sînt în atelierul său dezvăluire, mărturisire de experiență personală. « Umplerea » despre care însuși pictorul se rostește e pictura însăși, ritualizată, cu o ordine anume (*ordo* decurge din *rit*), iar expunerea ei, procesiune. El face ce vrea, respectînd, înainte de toate, canonul; canonul ascultării. Pictura sa ascultă și transcrie o imagine intens recapitulativă, făcută eucharistic inteligibilă în cununia Praporilor. Metafora ireductibilă a stilului pictural, a tehnicii sale artistice, a tușei — ca măsură ultimă a înființării imaginii e *șesătura* — *șesutul*. Pictura ne este astfel arătată ca act al înființării ei. Culoarea nu « suplimentează » aici desul, ci îl decide. Culoare și desen, transparențe și juxtapuneri de tușe, alcătuiesc în cîmpul pînzei o dualitate corelativă, o unitate dialectică. Ambele informează, într-o organică complicitate, în-carnarea imaginii. Culoare și tușă, pigment și pensulă, structurează și destructurează. Un « tabel al elementelor » gestualiste — cum Orientul își repertoriase, în numeroase tratate de pictură — ar releva analogia sugestivă a grafemelor utilizate de pictorul român cu universul infrastructurilor biologice. Lectura « scripturală » a picturii sale comunică o continuare adecvare a unității gestuale la ideea operei, la chiar tipologia pînzei Praporelui. Adecvarea însăși ne este arătată ca un dar al picturii. Bifa scurtă, nervoasă sau traseul lung, brownian uneori, fibrilat ca o « abatere » vie, cîmpuri de hașuri sau « ștergeri » (bariolaje), pointillismul apoi, asociat traseului rectiliniu, suprafața lisă și, nu în ultimul rînd, o gradație de puseuri ale tușei, inventariază o suită de mijloace expresive, aproximînd înfinitesimalul; un intuitus al structurilor viului, al șesutului carnal și șesăturii vegetale. Există în pictura lui Horia Bernea ceea ce — în aceleași

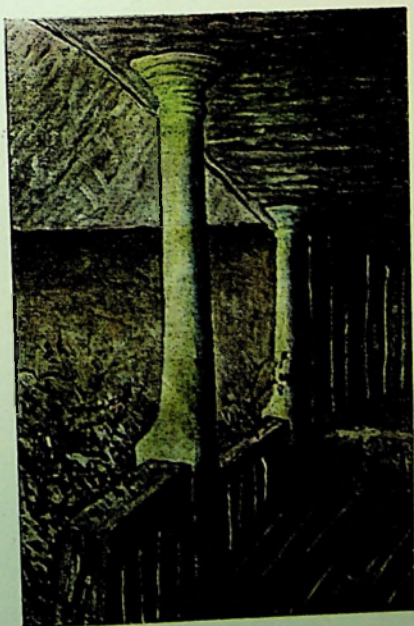
gratate orientale de pictură — se apreciază prin expresia « a avea cerneală și penel », a cunoaște secretul « cârnii și osului » picturii. Țesături ce recapitulează, la rându-le, metafora țesutului și țeserii imaginii, pinza însăși a picturii pe care se țese pictura: țesutul acestui corp al lumii. Inaugurarea fiecărui prapor e solidară, în fine, ideii de ordine. *Ordiri* (lat.) — « a inaugura » (de unde și urzeala) e un termen referitor la arta țesutului. *Ordiri*, adică a ordona ritualic. « Există o « supradeterminare » benefică a țesăturii. Desigur, țesătura e și firul, e mai întâi o legătură, dar e și o legătură liniștitoare, e simbol de continuitate, supradeterminat de inconștientul colectiv, de tehnica circulară sau ritmică a producerii sale » (G. Durand). Unitatea formală a pinzei e legătura — ligatura, ligamentele acestui mare corp al lumii. Țesătura e antinomia discontinuității, sfîșierii și rupturii. Izomorfismul vegetalului și țesăturii — observă Durand — e, așadar, flagrant: semnificația lui se resoarbe însă în semnificația crucii. În urzeala și băteala țesăturii, ca și în dubla aglutinare a pigmentului, în suprafață și adîncime, se încrucișează solidar și coincid intențiile contrare, alăturarea și transparența spectrului carnal. Siajul scriiturii este chiar timpul picturii, arătat. Gestul țese și deșiră spațiul pe care-l adevărește facerea și desfacerea corpului, această traversare a tegumentelor lumii, sacrificiul integrității lui antropomorfe. Vorbind despre împletitură, Hubert Damisch consideră că ea ar putea juca pentru pictură, în viitor, un rol comparabil cu cel al perspectivei în Renaștere. O observație profundă a lui Ernst Cassirer (*Substanzbegriff und Funktionsbegriff*, 1910), subliniată și dezvoltată de Constantin Noica (*Devenirea întru ființă*) încorporează, se pare, cu generalitatea ei, o condiție a cunoașterii moderne. Ernst Cassirer opune conceptul modern de funcțiune celui antic de substanță. Nu ce este lucru, ci felul lui de a fi, țesătura lui lăuntrică, structura interesează pe moderni, iar în multe domenii nu mai există în fața cunoașterii obiecte concrete, ci doar funcțiuni. « Într-un fel, lucrurile dispar, ele făcînd loc relațiilor ».

Praporii « dincolo » de pictură

« Imaginile cele mai frumoase sînt focare ale ambivalenței » (G. Bachelard). Membrană a plexului solar, veșmînt al acestui mare corp al lumii, pliurile purpurii, sanguine, carnația perlată a acestor prețioase corole palpită în proximitatea unui centru presimțit. « Discuri » eterice ale corpului fizic, pioase lînțolii florale, mandylioane abstracte, ecloziuni ale unui virginal trandafir, rosa candidă a viziunii dantești, praporii sînt modelul de așezare și odihnă paradisiacă. Ei conciliază în imaginile lor, într-o dialectică simbolică, sensul (deopotrivă) anabasic și catabasic, metafora izbăvirii lumii prin sacrificiul singelui și cârnii, eufemizate. « Lacuri de foc » ale aceluiași pelsaj dantesc, ochii larg deschiși ai acestor pinze sînt înseși metaforele contemplării, « vorbind » despre virtutea contemplării — theoretice aretè. Dubla natură a imaginii, aniconice și antropice, după un model teandric transgresează, într-o conciliere a contrariilor, disputa prea dihotomică (din arta modernă), generată în jurul prezenței figurii și absenței ei. La peste un mileniu după disputa iconoclastă (726—843), pictura lui Horia Bernea răspunde de asemeni întrebărilor suspendate atunci despre dreptul

și posibilitatea omului la reprezentarea divinului. Naturii monofizite a experienței abstracte în arta modernă europeană, Horia Bernea îi opune metafora dublei naturi a imaginii.

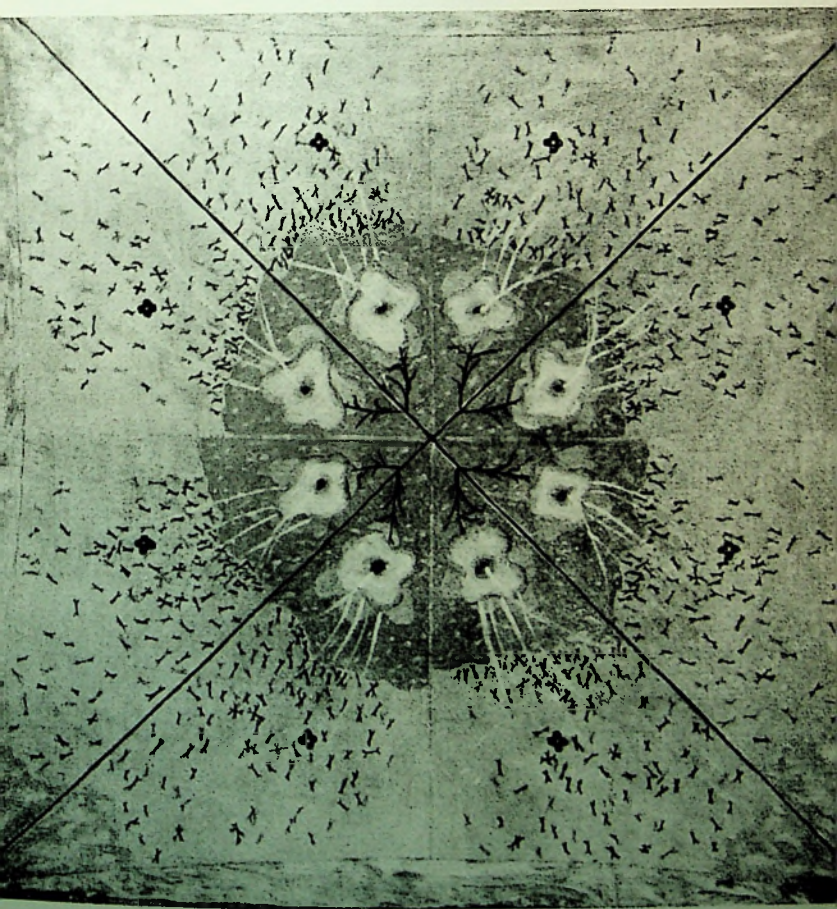
La câteva decenii după experiența limită a gradului zero al picturii moderne — pătratul lui Malevici — Horia Bernea semnează, desigur în afara oricărei polemici explicite (polemica ar institui aici un bruiaj al discursului), un răspuns kenotic adresat scepticismului mistic sau optimismului teosofic al artei europene aniconice. Praporii arată ceea ce ne e dat prin tradiție în acest spațiu al unui Bizanț ritualic și e pentru prima oară când un artist transcrie în spiritul artei noastre, în mod programatic, spiritul dublei naturi a sacrificiului, regăsindu-se în această dublă natură a imaginii. Față de tradiția dogmei, cortegiul Praporilor este o opțiune de viață, o hairesis, o erezie, dar față de artă — o strălucitoare soluție de experiență personală, de Cunoaștere prin unire. În firul acestei tradiții, opera lui Bernea participă la revelarea substanței unui areal spiritual pe care gândirea și istoria modernă îl privesc cu interes sporit. Moștenirea Bizanțului a fost răscumpărată, nu o dată, în decursul istoriei, de comprehensiunea vitală a spiritului nostru. Nu o dată, însă, această moștenire se confundă cu un repertoriu de forme, tipare stilistice, devenite îndreptare exsangue și monotone în numeroase experiențe artistice individuale. Recursul lui Horia Bernea e unul substanțialist. Opera sa enuclează, dincolo de tipare, « sensul inimii » din această tradiție. Un sens și un exercițiu spiritual care servesc « vederii de sus » a tradiției. Facultatea de a « găsi » e în proporție cu inima. « Cea care te face să vezi e iubirea. Nu obiectul e cauza acestei iubiri » (H. Corbin) Praporii nu sînt întemeieri ilustrative ale dogmei, ci traversarea ei personală, cu mijloacele picturii. Din acest « nod » al « realismului eucharistic », răsărind în grădina picturii, Praporii își rotesc corolele chemate de acest tropism al înțelegerii și re-cunoașterii identității noastre spirituale, în orice caz a unei dimensiuni fundamentale. Pictura sa pune degetul pe rana deschisă a artei, pe conștiința clamată a marginalizării ei în cunoaștere, pe culpabilitatea resimțită în fața devălmășiei stilurilor. Peste ostirile de « isme » ale artei contemporane, *labarum*-urile lui Horia Bernea se înalță ca un fericit moment de sinteză românească, un răspuns la reveria sintezei în arta europeană. În inima « întunecatei păduri », procesiunea picturii lui Horia Bernea e un cortegiu de « prapori și lumine ». In hoc signo. . . pictura.



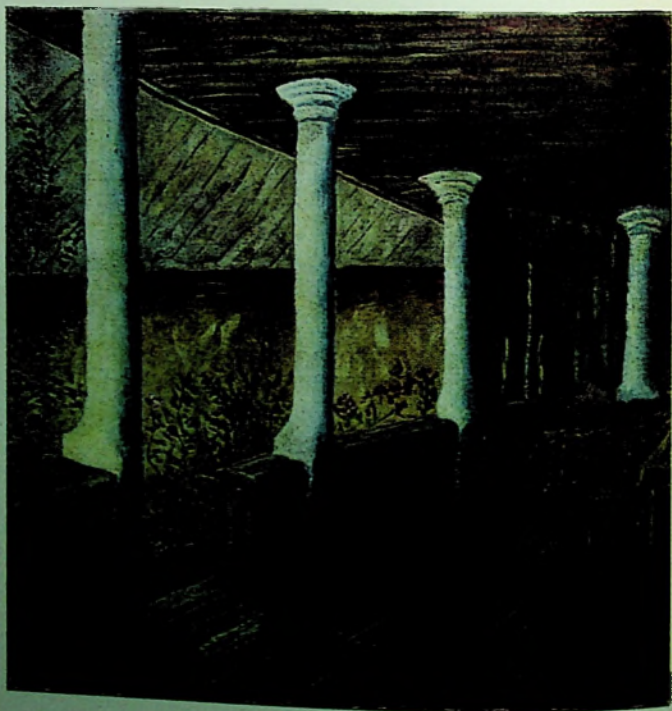
*Spațiu moldovenesc
ulei pe pânză 1985*



Prapor
ulei pe pînă



Prapor
ulei pe pînă



Cerdac la Văratec
ulei pe pânză 1985

Spațiu moldovenesc
ulei pe pânză, 1986





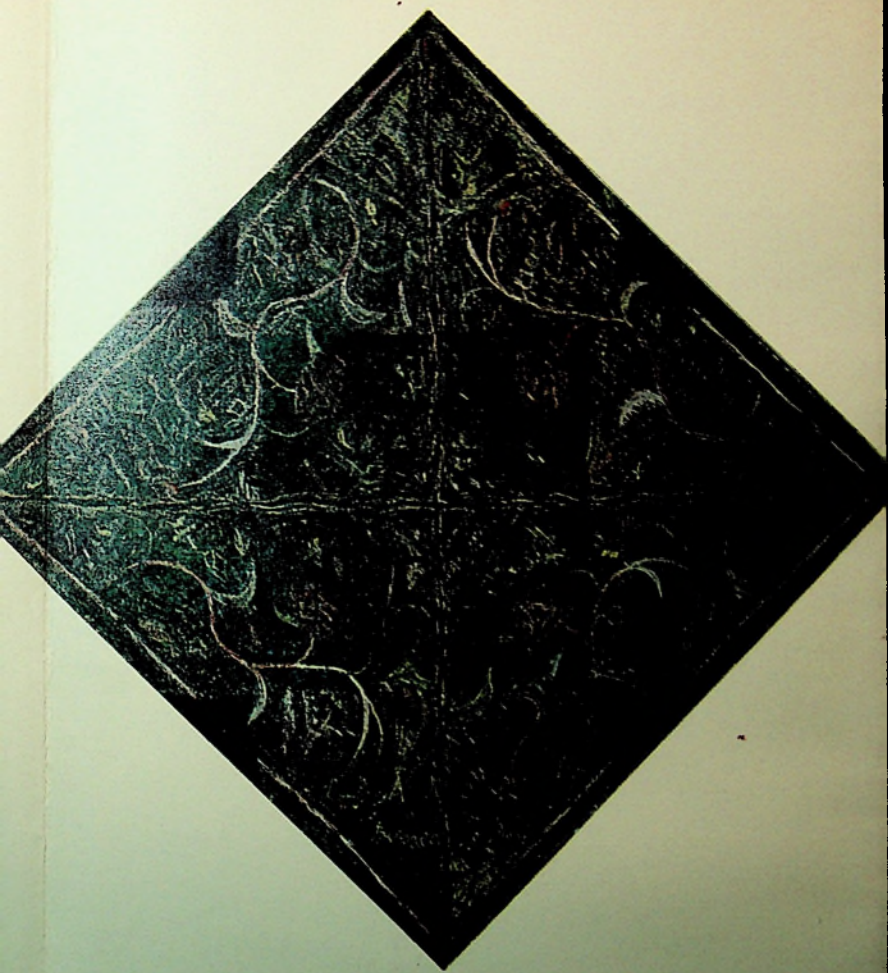
Turla
ulei pe pânză 1985



Turla
ulei pe pânză 1985



Prapor — Almas
ulei pe pînza 1985



Prapor LXXVII
ulei pe pânză 1985

@Asociația Ziarștilor Independenți din România

O APROPIERE SPIRITUALĂ

ANDREI IONESCU

De la DOSOFTEI la JUAN DE LA CRUZ

Despre Alexandru Busuioceanu în calitate de poet de limbă spaniolă și promotor al unei concepții înnoitoare despre poezie ca « metodă de cunoaștere » s-a scris mult în aria culturii hispanice în anii 50, și încă în termeni atât de elogioși, încât astăzi, când ecourile acestei notorietăți s-au stins, avem sentimentul că prin omiterea numelui său din panoramele poeziei spaniole postbelice se comite o nedreptate.

Ajuns în Spania în 1941, în calitate de consilier cultural la Madrid, unde va rămâne mulți ani ca director (1943—1945) al Institutului român de cultură și colaborator la numeroase reviste spaniole de literatură și artă, Al. Busuioceanu s-a familiarizat repede cu limba spaniolă, ba mai mult, a simțit nevoia expresiei poetice în această limbă, ajungând în scurt timp să fie considerat un mare poet.

Prima sa culegere de versuri, intitulată *Poemas patéticos* (*Poeme patetice*), apărută în 1946 la Madrid, în colecția *Mensajes* (*Mesaje*), condusă de poetul Leopoldo de Luis, a fost considerată un adevărat eveniment artistic: critici din Spania și America Latină au salutat cu entuziasm apariția unui mare poet castilian, ajuns la o surprinzătoare perfecțiune în noua lui limbă adoptivă. Un an mai târziu publică, tot la Madrid, în revista *Escorial*, culegerea intitulată *Innombrada luz* (*Nenumita lumină*), al cărei patetism, atingând zonele cele mai profunde și secrete ale sufletului, introduce în poezia spaniolă o stranie vibrație de angoasă metafizică. În sfârșit, cea de a treia și ultimă culegere de versuri spaniole, *Proporción de vivir* (*Proporția vieții*), apare în 1954 la editura madrilenă *Insula*.

După mărturisirea poetului însuși, fondul gândirii lui rămîne acela al unui poet român, chiar dacă scrie în spaniolă. În interiorul limbii poetice spaniole, limba maternă îi slujește permanent ca vehicul ascuns. Mesajul dramatic al limbii materne transpare sub limba împrumutată, prin inovații neașteptate, prin particularități lexicale ori sintactice străine spaniolei, dar pe care cititorul lesne le poate accepta. Busuioceanu însuși considera că nu era în posesia decât a unui singur limbaj poetic, acela al limbii române, care se exprima prin «instrumentul poetic» al limbii spaniole. În revista spaniolă *Insula*, la care a colaborat asiduu încă de la primele numere, a publicat o serie de eseuri în care lansează o teorie estetică despre funcția poeziei, pe care o consideră în primul rînd ca o modalitate de cunoaștere, cu nimic mai prejos decât cunoașterea filosofică ori cea istorică. Pentru cunoașterea poetică metafora reprezintă un instrument la fel de precis — susține Busuioceanu — și la fel de sigur ca axioma pentru matematică. Ideea a fost îmbrățișată cu căldură în cercurile literare spaniole și reluată frecvent în lucrări teoretice, ca de exemplu în *Problemática de la literatura* (*Problematica literaturii*) de Guillermo de Torro, apărută în 1950 la Buenos Aires, în care un capitol se intitulează chiar «Poezia ca activitate a spiritului și metodă de cunoaștere» și este ilustrat cu două poezii: prima aparține lui Tristan Tzara, iar a doua este o poezie de Alexandru Busuioceanu.

Opiniile lui Busuioceanu despre poezie ca instrument de cunoaștere au devenit una din temele de discuție la Congresul de poezie spaniolă din 1952, întrunit la Segovia.

În sfîrșit, un alt ecou important al acestei teorii se întîlnește în 1954, într-o operă publicată la Havana, *La poesía contemporánea de Cuba* (*Poezia cubaneză contemporană*) de Roberto Fernández Retamar. Retamar afirmă că școala de poezie *Orígenes*, grupată în jurul revistei cu același titlu, a aderat la formula estetică lansată de Busuioceanu, a poeziei ca «activitate a spiritului și metodă de cunoaștere». Se poate spune, deci, că idelle lui Busuioceanu asupra poeziei și artei în general au pătruns adînc în mediile artistice spaniole și latino-americane, unde încă dau roade, deși numele autorului lor e pomenit din ce în ce mai rar. Cît privește întîlnirea lui Busuioceanu cu Lezama Lima și grupul *Orígenes*, cititorul numărului de față al revistei noastre va putea să-și dea seama singur cît de asemănătoare sînt concepțiile celor doi poeți. Cine ia cunoștință de pledoaria lui Lezama pentru demnitatea cognitivă a metaforei nu va fi deloc surprins să afle de adeziunea întregului grup *Orígenes* la teoria poetului român de limbă spaniolă, considerat atunci ca unul dintre cei mai autentici poeți spanioli contemporani, independent de teoriile lui despre relația dintre poezie și limbaj sau despre poezie ca instrument de cunoaștere.

Am încercat o reconstituire aproximativă a concepției lui Busuioceanu despre poezie (așa cum ne-o semnalează Leopoldo de Luis, Al. Ciorănescu și alții) din cîteva texte mai vechi, publicate pe cînd era încă în țară, ținînd seama de faptul că la un om ca el, care-și începe activitatea literară imediat după primul război mondial, e de presupus că teoria despre poezie ca metodă de cunoaștere nu apare brusc în perioada spaniolă, ci are rădăcini mai adînci, fiind încununarea unei evoluții literare organice. Mai întîi, însă, se cuvine să-l informăm pe cititor că Busuioceanu deținea la *Insula* cronica ideilor și că la această rubrică a prezentat pentru prima dată publicului spaniol pe Blaga și pe cîteva scriitori francezi mai pușin cunoscuți în Spania, cum ar fi Pierre-Jean Jouve, Jean Paulhan sau André Frenaud. Din poezia celui dintîi face chiar cîteva traduceri în spaniolă, cam în aceeași perioadă (ultimii ani ai vieții, marcați de boală și singurătate) în care traduce în română poeziile lui San Juan de la Cruz.

Să vedem acum cîteva din ideile despre poezie ale lui Busuioceanu din tinerețe, cînd încă nu se afirmase ca poet original printr-o personalitate deosebită, ci era

unul din numeroșii poeți ce păreau că pășesc pe urmele lui Blaga, înscriindu-se calm în ceremonialul marii treceri. Poemele din tinerețe, incluse mai târziu într-un volum antologic în română, vor fi considerate de Busuioceanu însuși « trepte uitate », pentru că reprezentau o fază a « împăcării cu sine », o fază de confort, de concesiuni făcute jocului și exercițiului poetic, iar transformarea decisivă se produce abia în momentul marcat de ciclul « Înfrîngeri », când își asumă tragică misiune de a încredința poemului tot: rosturile lumii și rosturile eului, într-o angoasată pasiune a cunoașterii.

La această fază ultimă, însă, de mare profunzime și tragism, prin care și-a cucerit un loc important în peisajul poetic spaniol postbelic, a ajuns plecînd de la o atitudine gravă mult mai veche, pe care o putem surprinde încă din anii primului război mondial, exprimată atunci, ce-i drept, mai ferm în eseuri și articole de revistă decît în creația lirică. Iată cîteva dovezi ale acestei atitudini, culese din volumul *Ethos* din 1941, care adună între scoarțele sale articole publicate între 1922 și 1935 în *Gîndirea*. Detașarea de simbolism se face neted și sever, în următorii termeni: « Simbolismul românesc nu s-a născut din mari neliniști (s.n.) și n-a reușit să creeze o viziune de *adîncime* (s.n.) a lucrurilor. (...) Simbolismul înlătura posibilitatea oricărei concepții etice în literatură (...). Din conglomerarea de senzații și emoții noi, *linia sintetică a ideii* (s.n.) nu s-a lămurit. » Busuioceanu consideră că simbolismul a lăsat o « operă nefecundă », pentru că l-a lipsit forța constructivă, care să dea creației literare « un conținut mai real și un *sens mai adînc de umanitate* (s.n.) ». Încă mai clar în sensul nevoii de *ethos* este articolul intitulat *Întoarceri sufletești*, în care își fac loc setea de ideal și « neliniștea adîncă » de după cataclismul moral al primului război: « Mari neliniști se ridică pretutindeni, și îndoilele nu sînt numai estetice. O nevoie de confesiune și de etic omenesc străbate aproape întreaga artă nouă », iar această artă nouă este exemplificată cu Papini în Italia, cu unanimiștii în Franța și cu expresioniștii în Germania. Busuioceanu respinge « comoditatea realității opace » ori a « impresionismului străveziu », care « desfoale trandafirul transparenței individuale ». Vrea întrebări, îndoile, neliniști, mari probleme de conștiință: « De la negarea realității la proclamarea idealului — este poate drumul spiritului european pentru multă vreme. » Iată și elogiolul metaforei, în articolul *Ethos* din 1926: « Gîndul poetic e gînd metaforic. (...) Asocierea metaforei poate fi începutul unor extraordinare descoperiri. » Înțelegerea metaforică, după Busuioceanu, ieșind din conflict cu realitatea înconjurătoare, eliberează eul: « În miezul oricărui poem și al oricărei metafore e întotdeauna o personalitate ». Metafora este considerată unul dintre cele mai perfecte instrumente de sinteză a gîndirii, constituind o « logică a ilogicului », un « mecanism ireproșabil Asociație-Catacreză-Asociație ». Și mai departe: « Artă e înălțare către *Ethos* ! Și nu numai artă, cea legată de o tehnică artistică, dar viața însăși, înțeală ca o operă de artă, epic trăită, liric, tragic, nu e nici ea cu nimic mai prejos decît zbuciumul acesta de desprindere din logic, din mecanic, și de cufundare în absolut. Cei mai mulți nu vom putea niciodată să o năzuim. (...) Între realitate și idealitate e nevoie de acea clipă unică de uitare și de răsturnare a logicii — catacreza. Într-o metaforă, ea poate fi realizată uneori cu ușurință de un spirit rațional. În marile creații, însă, prețul ei e mai totdeauna o mare suferință. » Cele două exemple extreme ale luptei dintre materie și idealitate sînt, pentru Busuioceanu, Michelangelo, spiritul titanic care « scoate gîndul din piatră », și San Juan de la Cruz (din care va traduce mai târziu I), poetul care a cunoscut « beția sacră a libertății, lirica senină și iluminată, care nu vine pînă cînd lupta aceasta n-a încetat și n-a fost cîștigată ».

În sfîrșit, iată profilul profesorului său venerat, care l-a marcat decisiv, omul care « a creat literaturii noastre stilul ei academic cel mai înalt », în *Părvan gîndito-*

rul, din 1933 Pârvan este « omul singur, tragic și meditativ », admirat pentru « zbućiumata încordare, abia disimulată, a spiritului său — din fire sceptic și înclinat spre toate îndolelile — de a domina și de a găsi în sine justificarea superioară a vieții, căreia el îi dădea înțelesul unei misiuni ». Portretul spiritual al lui Pârvan, la care îl impresionează în primul rând stoicismul (căci « preferă principiul idealist al datoriei principiului utilitarist al răsplătii ») și abstragerea idealității celei mai înalte, ne apare totodată, din perspectiva de azi, ca o creionare a propriului său ideal de viață, de care ultima parte din traiectoria existenței sale îl va apropia tot mai mult: « Ardoarea muncii lui și aceea gravă și tăcută seriozitate ce impresiona și impunea respectul prevesteau pe eruditul de mai târziu. Știința îl pasiona pînă la uitarea propriei lui tinereți, pînă la uitarea existenței lui materiale. Dar în pasiunea aceasta furioasă, pe care unii au numit-o simplă ambiție, neînțelegînd superioara detașare de sine a omului care se devota unei vocații, se ascundea și altceva, care prevestea posibilitățile lui morale mult mai adînci și mai complexe. Era acea extraordinară forță de concentrare și de izolare în sine, care îi crease faima unui singuratic și a unui taciturn. Era, într-adevăr, un singuratic și un tăcut, nu din mizantropie, căci sentimentul prieteniei lui păstra toată puritatea și duioșia cuiva care știa să iubească oamenii, dar din acea irezistibilă nevoie de a trăi interior, nevoia care a făcut întodeauna din temperamentele de meditativi și de reculeși mari izolați și mari tăcuți. »

Această « nevoie de a trăi interior » va fi și a lui Busuioceanu însuși, în ultimii săi ani madrileni, cînd pare să fi ajuns la acea « filosofie a iubirii » proclamată de maestrul său, pentru care nu eroul, ci martirul reprezenta « eflorescența cea mai pură a idealității omenești », căci dacă « cel ce luptă e mare, cel ce suferă e însă sfînt ». În această stare de spirit traduce cîteva poeme de San Juan de la Cruz; este starea de spirit a unei singurătăți de reculeasă sinteză, cînd a înțeles în sfîrșit în ce constă « proporția vieții » (*Proporción de vivir*, amintitul volum de poeme din 1954, ultimul pe care a apucat să-l scrie), proporție ce pare să fie o îngemănare a efemerului cu eternul, a abstractului generic cu concretul individual, a relativismului cu absolutul sau, cu frumoasele cuvinte ale lui Al. Ciorănescu: « Pare a fi vorba de un echilibru între sensibilitatea prea ascuțită și inteligența prea lacomă, un pact între cele două vieți pe care de mai înainte le cunoșteam ca posibile. Practic, soluția ar putea fi acceptarea pasivă a realității sensibile, pentru a o transforma activ în vis inteligent și poezie. Poetul pretinde că, pe cînd alții își joacă fericirea pe cartea frumuseții materiale, pentru el *andar me basta*; *mi palabra es mi vida* (îmi ajunge că merg; vorba mi-e viață); ceea ce ar putea însemna că, trecînd prin lume, se mulțumește să culegă elementele adevăratei lui existențe, polenul de fapte pe care apoi le va transforma în vorbe, a doua și ultima existență a tuturor poezilor ».

În urma acestei revelații a « proporției vieții », singurătatea nu îi mai apare ca o condiție impusă din afară și suportată, ci o înțelegpune și un stil de viață, o aspirație și o formulă de perfecțiune. O spune el însuși limpede și inspirat, într-un interviu pînă 1959, în care explică de ce a simțit nevoia să traducă în românește Cîntările lui San Juan de la Cruz: pentru Busuioceanu din anii aceia realitatea interioară echivalează cu o vocație de libertate: accesul omului la bunul său suprem e în « singurătatea lui sonoră (s. a.) », cum o numise sfîntul-poet, a cărui sfințenie are pentru el o valoare « absolut umană, de vreme ce nici n-o putem concepe decît în limitele și în gradul de ascensiune al umanității ». San Juan de la Cruz — amintește Busuioceanu — « a fost în așa măsură împreună cu alți oameni, încît oamenii l-au și închis, proprii săi tovarăși de devoțiune. Din carcerile închizității de la Toledo sfîntul a scăpat prin evadare. Întodeauna omul a avut să trăiască între oameni și de atîtea ori să-și salveze libertatea prin evadare. Dar, în asemenea nevoie, evadarea nu e

ăeșez de realitate, ci e refugiu în realitatea unică pe care o putem singuri controla : realitatea din noi înșine. Cunoaștem alta mai adevărată, mai directă, mai accesibilă propriei judecăți și, prin extensiune, mai conformă realității externe omenești? »

În sfârșit, întrebat asupra dificultăților pe care le-a avut de învins în realizarea traducerii, Busuiocanu evocă figura egumenului Nicodim, care se adăpa la aceleași izvoare ca și San Juan de la Cruz; în epistolele pline de întrebări neliniștitoare trimise de Nicodim patriarhului Eftimie al Tîrnovei se pot descoperi urme din Pseudo-Dionisie Areopagitul, a cărui doctrină a influențat întreg Occidentul. Între Orientul și Occidentul Europei au existat deci legături permanente, și spațiul carpatin n-a fost lipsit de preocupări spirituale de mare subtilitate, care i-au permis Mitropolitului Dosoftei, la o sută de ani după poetul spaniol, să tălmăcească aceiași psalmi « în cuvinte pe care nici Sfîntul, nici vreun alt poet în urmă n-aveau să le nimerească mai concise și mai încărcate și de gînd și de durere ». *Psaltirea* lui Dosoftei a constituit de aceea pentru el un ajutor de mare preț, pe care-l mărturisește cu bucuria dublă a poetului care se poate înscrie într-o tradiție bogată și a cărturarului care poate constata unitatea în diversitate a culturii europene, fără complexe de înapoiere, pe acest plan, a Orientului față de Occident : « Dosoftei mi-a înlesnit traducerea poemelor Sfîntului Ioan al Crucii, nu numai prin limbajul propriu-zis religios, în care e meșter învățat, dar și prin seva populară. În privința aceasta e multă înrudire între poetul *Psaltirei* noastre și Sfîntul Ioan al Crucii. Cu toate imperfecțiile, care nu lipsesc, un fir de aur curge de la Dosoftei și poetul polon Kochanowski, modelul său direct, de către alte extreme, pînă la Sfîntul Ioan al Crucii sau mai departe, pînă la un Clément Marot. Nu e prea devreme, nici prea tîrziu, să încercăm să-l legăm din nou în românește. »

JUAN DE LA CRUZ

DEȘI E NOAPTE

Ce bine-l știu, izvor țîșnind ce cură,
deși e noapte.

Acel etern izvor ascuns se află,
ce bine știu de unde apa-i scapă,
deși e noapte.

Obîrșia lui n-o știu, căci nu are,
dar toată-obîrșia din el răsare,
deși e noapte.

Știu lucru mai frumos că nu se află,
că ceruri și pămînt din el s-adapă.
deși e noapte.

Și bine știu că fund izvorul n-are,
c'a-l trece prin vad nimeni nu-i în stare,
deși e noapte.

Știu limpezimea-i veșnic neumbrită,
din ea toată lumina e venită,
deși e noapte.

Știu că-i sînt apele atît de pline,
că iaduri, ceruri udă și-omenire,
deși e noapte.

Șuvoiul ce din ăst izvor se naște
știu cît de-atotputernic e și mare,
deși e noapte.

Șuvoiul ce din ăste două pleacă
știu că nici una nu e să-l întreacă,
deși e noapte.

Acest izvor etern ascuns se află
în plinea asta vie ce dă viață,
deși e noapte.

Aci-s toate făpturile chemate,
din apa-aceasta-n beznă să se-adape,
căci este noapte.

Izvoru-acesta viu ce-l năzuiesc,
în astă plină-a vieții îl zăresc,
deși e noapte.

tălmăcit de ALEXANDRU BUSUIOCEANU

NOAPTEA OBSCURĂ A SUFLETULUI

Intr-o noapte obscură,
cu doruri de iubire-nflăcărată,
o, fericie aventură !
ieșii ne-n seamă luată,
cînd casa-mi era-n pace cufundată.

Prin beznă, neștiută,
pe scara ascunsă, într-alt veșmînt schimbată,
o, fericie aventură !
prin beznă, furișată,
cînd casa-mi era-n pace cufundată.

În noaptea fericită,
în taină și cînd nimeni mă vedea,
nici eu priveam ceva,
fără lumină ori căldură
decît cea care-n inimă mi-ardea.

Ea mă călăuzea
mai sigur ca lumina de amiază,
acolo unde m-aștepta
cel ce bine-l știam,
în locuri unde nimeni s-arăta.

O, noapte ce-n drumăși,
o, noapte, decît zorile mai îndrăgită !
noapte ce-mpreunăși
pe iubit cu iubită,
și pe iubită în iubit schimbași !

Pe pieptu-mi înflorit,
întreg și numai lui ce i-l păstram,
acolo a adormit,
și eu îl dezmiardam
și crengile de cedri adiau.

Vîntul în foisor.
cînd pletele iubite răsfirm,
cu mîna lui ușor
grumazul mi-l rănea

și simțurile toate mi le-oprea.
Am stat, uitînd de mine,
fașa către iubit mi-am aplecat,
m-am părăsit și toate-au stat,
de mine gîndul părăsindu-l,
acolo, între crini uitat.

CÎNTĂRI ÎNTRE SUFLET ȘI MIRE

MIREASA

Unde mi te-ai ascuns,
lubitul? ca cerbul ai fugit
și m-ai lăsat în plins;
rănită am ieșit
cu strigăt după tine, și-ai pierit.
Păstori, ce v-ați găsit
oriunde, pe la tîrle, prin pînor,
de-n cale v-o ieși
de cin' mi-e dor,
spuneți-i că de dor tinjesc și mor.
După dragostea mea,
prin munți voi căuta și la izvoare,
nici flori oi aduna,
nici nu mă tem de fiare,
și metereze-oi trece și hotare.

ÎNTREBAREA FĂPTURILOR

O, păduri și desișuri,
de mina prea lubitului sădite,
o, pașiști de verzișuri
și de flori smălțuite,
spuneți-mi de-a trecut prin voi lubitul!

RĂSPUNSUL FĂPTURILOR

Haruri mii risipind,
trecu pe-aceste crînguri cu grăbire;
la ele doar privind,
cu singură figura-i
în frumusețe le-a împodobit.

MIREASA

Cum m-oi mai lecui?
Vai! dă-mi-te cu-adevărat, lubite,
și nu te mai gîdi
crainici a-mi mai trimite,
căci despre dorul meu nu-mi știu vorbi.
Și toți ciți rătăcesc,
mii de minuni de tine povestind,
mai mult mă chinuiesc,
și lasu-mă murind
un nu știu ce ce-n taină-și stau șoptind.
Cum te-oi mai fi ținînd,
o, viață, netrăind unde trăiești,
și, fiindcă mori, făcînd,
săgeata ce-o primești,
a-ți fi ce-n tine din El zămislești?
De ce, dac-al rănit-o,
inima asta n-o ai vindecat?

și dacă mi-ai răpit-o,
 de ce mi-o ai lăsat
 astfel, și nu iei prada ce-ai prădat?
 Potolește-mi durerea,
 că nimeni nu mi-o poate alina,
 și văză-te vederea-mi,
 că ești lumina mea
 și numai pentru tine o voi păstra.
 Arată-te la față,
 și-ucigă-mă vederea-ți și făptura:
 că patima de dragoste
 știi bine că leac n-are
 altul, decît prezența și figura.
 O, cristalin izvor,
 dacă pe fața ta cea argintată
 ai desena deodată
 ochii de cari mi-i dor
 și-n măruntaie-ncondeiați îi port!
 Strămută-ți-i, lubite,
 că vin în zbor.

MIRELE

Întoarce-te, columbă,
 că cerbul rănit e,
 s-arată pe ponor
 și aeru-i respiră-n care zbori.

MIREASA

O, lubite-al meu, munții,
 văile neumblate, păduroase,
 insule neștiute,
 riuri răsunătoare,
 șuierul vinturilor drăgăstoase.
 Și noaptea liniștită
 în pragul revărsării aurorei,
 și muzica tăcută,
 singurătăți sonore,
 cîna ce-ndrăgostește și-nvioară.
 Și patul înflorit,
 cu lei săpați și hrube-nconjurat,
 în purpură-nvelit,
 din pace înălțat,
 cu mii de herburî de-aur coronat.
 Pe pîrțiile tale
 în goană toate fetele s-așin,
 la scapărul scînteii,
 la meșteritul vin,
 mirodii-ale balsamului divin.
 În pimnița adîncă,
 din el, lubitul meu, cînd am băut,

pe toată această luncă
 nimic n-am mai știut
 și turma ce-o păzeam o am pierdut.
 Atunci m-a strîns la pieptu-i
 și mîngîioasă știință m-a-nvățat;
 iar eu m-am dat de-a dreptu-i,
 nimic n-am mai păstrat,
 și ca să-i fiu soție m-am legat.
 Sufletu-mi să-i slujesc,
 și tot avutul meu supusu-i-am;
 turmă nu mai păzesc
 și slujbă nu mai am:
 că lucrul meu e numai să iubesc.
 Și dacă la pășune
 de-acum nu m-ați vedea și nici afla,
 să spuneți că în lume
 s-a pierdut urma mea,
 că după dor umblînd, am fost a sa.
 Din flori și din smarande
 culese-n diminețe răcorite
 vom învîrsta ghirlande
 în doru-ți înflorite
 și într-un fir din păru-mi împletite.
 În acel singur fir
 ce-l vedeai fluturînd pe gîtul meu,
 la el dac-ai privit,
 mi te-ai și prins în el,
 și într-un ochi al meu te-ai fost rănit.
 Și dacă mă priveai,
 în mine ochii-ți haru-ntîpăreau;
 de-aceea mă iubeai,
 și-așa se-nvredniceau
 ai mei s-adore-n tine ce vedeau.
 O, nu mă lepăda,
 că dacă oacheșă m-ai fi aflat,
 acum poți vedea,
 cînd ochii-ți m-au cătat,
 ce nuri și ce mîndrețe mi-au lăsat!
 Curățați poama rea,
 că via noastră stă să dea în roadă;
 de trandafiri în ea
 să facem o grămadă
 și-n munte nimeni nu se mai prevadă.
 Vînt mort, nu mai bătea;
 vino tu, Băltăreț, că bați a dor,
 suflă-n livada mea,
 dă drum miresmelor
 și-o paște el, iubitul, printre flori,

MIRELE

O, Mireasa-o intrat
În livada plăcută și dorită !
Cu grumazu-alintat
doarme-acum liniștită,
pe brațele iubite odihnită.
La umbra mărului,
acolo-ai fost cu mine cununată
și mina mea-ți dădui
și-ai fost răscumpărată
la locul unde maica-ți fu-nșelată.
Voi, zburătoare neamuri,
și lei, cerbi, săltărețe căprioare,
dealuri și văi și maluri,
vânt, ape și dogoare,
și temeri ale nopților de veghe mare:
cu lirele plăcute
și cîntec de sirene v-oi ruga,
lăsați-vă miniile
și zidul nu-l atingeți,
să doarmă mai ferit Mireasa mea.

MIREASA

O, zîne-ale ludeii,
în flori și-n tufele de trandafiri
cît fl-vor mirodenii,
rămîneți prin cîmpii,
nu-ncercați pragul nostru a-l ispiți !
Ascunde-te, Chip dulce,
și uită-te cu fața spre coline;
nu spune, dar privește-le,
suratele acelei
cum umblă acum prin insule streine.

MIRELE

O, porumbița dalbă
cu ramură la arcă s-a-nturnat,
și turturica, iată
pe soțul căutat
la malurile verzi mi l-a aflat.
Singură, cum trăia,
și-a pus acum și cuibul singuratic;
iar El cu sine-o ia
tot în singurătate,
rănit și El de dorul singuratic.

MIREASA

Să ne-ndrăgim, iubite,
hai, prin mindrețea ta să cercetăm
în munte ori pe coline
izvor curat s-aflăm,
mai în desime-adîncă să intrăm.

Și-apoi, la neajunse
 grote săpate-n piatră vom urca,
 la cele bine-ascunse,
 și-acolo vom intra
 și mustul cel de rodii-l vom gusta.
 Apoi mi-ai arăta
 aceea ce de mult inima-mi cere,
 și-acolo îmi vei da,
 o, viață a vieții mele !
 datul ce-mi fu deunăzi plăcere.
 Aerul cu miresmele,
 și cîntecele dulcii Filomele,
 lunca și cu mindrețele
 în noaptea cea cu stele,
 cu foc ce mistuie fără durere.
 Că nimeni seamă lua
 și nu mi se părea nimic nici mie,
 impresuru-nceta,
 și ca o călărime
 pe malul apelor descăleca.

13 septembrie 1954

CÎNTARE

Un biet păstor stă-n jale și bănat,
 stingher și de plăcere și de bine,
 și gîndu-i tot la păstoriță-și ține,
 cu pieptul de dor mare-ndurerat.
 Nu plînge că de dor e săgetat,
 nu-i pasă că se vede așa mîhnit,
 măcar că-n inima lui e rănit;
 ci de gînd plînge, că se știe-uitat.
 Că doar gîndindu-se că e uitat,
 pedeapsă suferă printre străini
 din ale mîndriei păstorițe mîini,
 cu pieptul de dor mare-ndurerat.
 Și zice biet păstorul: Cît păcat
 de cine, vai de el, vrea lipsa mea
 și nu se bucură cu mine-a sta !
 și pieptu-i de dor mare-ndurerat.
 După-un timp lung, în vîrf, s-a urcat,
 al unui arbor; brațele-a deschis,
 și-a rămas mort, acolo-n ele prins,
 cu pieptul de dor mare-ndurerat.

Această poezie a fost citită de traducător la solemnitatea ce a avut loc la mormîntul
 lui Juan de la Cruz, cu ocazia deschiderii Congresului de Poezie, la Segovia în
 17 iunie 1952.



RĂDĂCINI ISTORICE

ION BARNEA

Din istoria de început a literelor pe teritoriul românesc

Începută la sfârșitul sec. III î.e.n. expansiunea Imperiului roman în Peninsula Balcanică își atinsese culmea la începutul sec. II e.n., prin supunerea de către Traian a teritoriului Daciei (105—106 e.n.). Pentru asigurarea stăpînirii a fost necesară deplasarea în Peninsula Balcanică, — îndeosebi la Dunărea de Jos, ca și în Dacia Intracarpatică — a unui mare număr de trupe și coloniști din toate părțile Imperiului, ceea ce a antrenat construirea de noi așezări militare și civile, de orașe înfloritoare, legate între ele printr-o întreagă rețea de drumuri de o trăinicie nemiîntîlnită pînă atunci pe aceste teritorii, și pe care, în afară de armată, circulaau negustori și tot felul de oameni vehiculînd, alături de mărfuri dintre cele mai diverse, variate credințe și idei. Dunărea însăși a devenit atunci o lungă arteră de circulație folosită, mai mult ca oricînd, de o flotă romană puternic organizată. Porturile de pe malurile ei, în special de pe cel drept, au luat un mare avînt, pentru înfrîngerea definitivă a Daciei și pentru o cît mai bună legătură cu Imperiul; Tralan se îngrijise să construiască peste Dunăre marea pod de la Drobeta (Turnu Severin). Toate acestea au avut ca rezultat un grad înalt de urbanizare și o puternică romanizare a ținuturilor cucerite de romani.

Cînd, după criza din secolul al III-lea și ca urmare a atacurilor repetate ale car-pilor și goșilor, împăratul Aurelian s-a hotărît să retragă trupele și administrația romană din Dacia și să replezie linia de apărare de-a lungul Dunării (271 e.n.), el a avut totodată grijă să păstreze unele « capete de pod » pe malul de nord al fluviului, nerenunțînd la ideea părăsirii definitive și totale a Daciei. Împărații care

Acta Sanctorum — detaliu din pagina de titlu a volumului care cuprinde viața lui Niceta din Remesiana. 1643, colecția Batthyaneum — Alba Iulia

au urmat lui Aurelian — dintre care unii din cei mai de seamă, Dioclețian (284—305), Galeriu (305—311), Liciniu (308—324) și, în mod special, Constantin cel Mare (306—337) erau născuți în Illyricul romanizat — au contribuit în cel mai înalt grad la consolidarea politicii de romanizare în Balcani, și, cu deosebire, în regiunea Dunării de Jos. Dioclețian a inaugurat opera de construcție sistematică a cetăților de la frontiera danubiană și de populare a lor cu noi unități militare; a refăcut drumurile mai vechi, iar pentru salvarea romanității păgine, a dezlănțuit crunte persecuții împotriva creștinilor, al căror număr sporise considerabil în rândul militarilor și al tuturor claselor sociale. Urmașul său, Constantin cel Mare, rămânând singur împărat (324 e.n.), ca un «al doilea Traian» ce se considera, a dus mai departe politica de recucerire a Daciei nord-dunărene, refăcând în acest scop cetățile de pe malul stîng al fluviului, construind un nou pod peste Dunăre, la Sucidava, azi Celei-Corabia (324—328 e.n.), și restaurînd, pe o anumită porțiune, drumul roman ce înainta de-a lungul râului Olt, înspre inima fostei provincii. În continuare, a înfrînt și silit pe goții din cîmpia Munteniei să încheie un important tratat de alianță (*foedus*) cu Imperiul (332 e.n.), lărgind frontierele acestuia pînă către poalele Carpaților meridionali. În ceea ce privește creștinismul, Constantin a intuit mai bine ca predecesorul său cursul evenimentelor, adoptînd față de noua religie la început o politică de toleranță iar apoi de susținere pe față a acesteia, ceea ce a avut o importanță hotărîtoare pentru răspîndirea ei pe tot teritoriul Imperiului, inclusiv la Dunărea de Jos și pe pămîntul fostei Dacii Traiane. În această perioadă s-a constituit, cum știm, terminologia creștină fundamentală, de origine latină, din limba română.

Fiul și adevăratul succesor al lui Constantin cel Mare, Constantin II (337—361), de la care, cel mai probabil, își trage numele orașul Constanța (transformat mai tîrziu de turci în Kjustandje), iar apoi Iulian Apostatul (361—363) și Valens (364—378) au continuat opera de consolidare a frontierei și a romanității din regiunea Dunării de Jos, proces întrerupt temporar de luptele cu goții (admiși în Imperiu la 375—376) și, mai mult încă, de marea invazie a hunilor, care, după ce s-au așezat în Cîmpia Panonică, au efectuat repetate incursiuni de-a lungul Dunării înspre noua capitală a Imperiului roman, Constantinopolul.

Abia începînd cu a doua jumătate a secolului al V-lea — după înfrîngerea hunilor și a aliaților acestora de către generalul Aëtius, originar din Durostorum (Silistra), în celebra bătălie din anul 451, de la Campus Mauriacus (Gallia), după moartea lui Atila (452), urmată ceva mai tîrziu (488) de retragerea definitivă a goților din Peninsula Balcanică, — Imperiul de răsărit, rămînînd singurul reprezentant al Imperiului roman de mai înainte, a avut posibilitatea de a se reorganiza din punct de vedere economic și militar, recăpătîndu-și puterea de apărare și prestigiul de care avea nevoie, ajungînd la cea mai mare înflorire cunoscută datorită politicii a doi mari împărați illyrieni, Anastasius (491—518) și Justinian (527—565). La Dunărea de Jos opera de reconstrucție și viața urbană au luat în acea perioadă un mare și ultim avînt. Nenumărate cărămizi purtînd ștampila cu numele lui Anastasius, descoperite la Histria, Dinogetia, iar în ultimul timp și la Sucidava, confirmă informațiile unui cronicar despre opera de mari reconstrucții inițiată de acest împărat la Dunărea de Jos. Alte dovezi arheologice arată lucrări de reconstrucții ale aceluiași împărat la Tomis, Callatis, Tropaeum Traiani, Capidava și Ulmetum.

Opera de refacere reluată de Anastasius a fost intensificată la maximum de Justinian, ultimul împărat roman în gîndul căruia a mai stăruit ideea recuceririi Daciei Traiane. Pentru acest motiv, și pentru faptul că era mereu amenințată, frontiera Dunării de Jos — cu bastionul său înaintat Scythia Minor (Dobrogea) —, au figurat pe primul plan în atenția marelui împărat. Pe malul drept al fluviului, iar în

anumite puncte și pe cel stîng, el a pus să se refacă, mai mari și mai puternice, un lanț întreg de fortărețe care fuseseră distruse de hunii lui Attila. Înapoia lor, ca o a doua și a treia linie de apărare și sprijin pentru cetățile de pe frontieră, a înălțat altele care puteau servi de adăpost și pentru populația din interior. Despre această operă majoră de reconstrucție ne informează Procopius, iar cercetările arheologice nu încetează să confirme informațiile istoricului epocii lui Justinian. Programul activității lui Justinian privind consolidarea romanității și a creștinismului de ambele părți ale Dunării Inferioare se reflectă și în *Novella XI*, dată de împărat la 14 aprilie 535, prin care se înființa arhiepiscopia *Justiniana Prima*, a cărei jurisdicție cuprindea provinciile Illyricului de nord, întinzîndu-se și în stînga Dunării, asupra Banatului, Olteniei și, probabil, și a Munteniei de astăzi, pe teritoriul căreia s-au găsit unele tipare de cruci și alte obiecte creștine din secolul VI e.n. După informația lui Procopius (*De aed.* IV, 1), importantul centru civil și religios al Justinianei Prima a fost înălțat în apropiere de fortăreața Bederiana, unde se găsea satul Tauresium, locul de naștere al lui Justinian. Săpăturile arheologice din ultimele decenii au dus la localizarea cu cea mai mare probabilitate a Justinianei Prima la Țaricin Grad, nu departe de Niš (R. S. F. Jugoslavia), pe teritoriul fostei provincii Dacia Mediterranea, unde s-au descoperit ruinele unui centru urban major din timpul lui Justinian.

Întreaga operă de organizare și refacere a *limes*-ului danubian — începînd cu Aurelian, continuînd cu Dioclețian, Constantin cel Mare și urmașii acestora și încheind cu Anastasius și Justinian — a contribuit nu numai la apărarea și prelungirea vieții Imperiului roman de răsărit, ci și la consolidarea latinității din această regiune. Provinciile sud-dunărene, în frunte cu cele două Dacii intens romanizate, Dacia Ripensis și Dacia Mediterranea, au avut un mare rol în prelungirea și menținerea moștenirii latine în Dacia Traiană, părăsită de Aurelian. Legăturile aproape neîntrerupte dintre populațiile autohtone situate de o parte și de alta a Dunării au constituit un factor concomitent și decisiv pentru consolidarea romanității și răspîndirea creștinismului pe teritoriul de la nord de Dunăre al României de astăzi.

În lucrarea sa *Scrieri patristice...* (Craiova, 1983) prezentată mai înainte ca teză de doctorat, istoricul Nestor Vornicescu urcă începuturile scrisului care a precedat vechea literatură română pînă în sec. IV—VI e.n. Asupra aceleiași probleme stăruise pe larg, mai înainte, prof. I. G. Coman în cartea sa din 1979 *Scritori din epoca străromână*. Tema este importantă pentru cultura și vechea spiritualitate românească și a stat în centrul atenției și pentru semnatarul acestor rînduri, de mai multe ori¹.

Lucrarea se deschide printr-un capitol, intitulat *Scrieri patristice la Dundrea de Jos...* asupra căruia ne vom opri în mod special. Din capul locului aflăm că cea dintîi scriere de acest fel «alcătuită pe teritoriul țării noastre, despre care ăvem astăzi date suficiente și al cărei text (în limba greacă) s-a păstrat în întregime, este *Pătimirea Sfîntului Sava 'Gotul'* sau, cum mai este numită: *Scrisoarea Bisericii din Goția* (Muntenia ocupată de Goți, n.n. l.B.), *către Biserica din Cappadocia*» (p. 30), lucrare din păcate anonimă. Autorul pune în lumină și păreriile unor spe-

¹ I. Barnea, în *Din istoria Dobrogei*, II, București, 1968, p. 398, 457—460; Idem, *Les monuments paléochrétiens de Roumanie*, Roma, 1977, p. 15—27; Idem, *Arta creștină în România*, I (și versiune engleză), București, 1979, p. 12—16; Idem, *Relazioni culturali tra la regione del Basso Danubio e l'Italia all'epoca del Tardo Impero*, în *L'Adriatico tra Mediteranea e penisola balcanica nell'antichità*, Taranto, 1983, p. 275—283.

cialiști străini și români despre această scrisoare: « un document istoric de rangul întâi »²; « o perlă a aghiografiei antice »³; « cel mai important document cu privire la viața băștinașilor în Dacia sub stăpânirea goților »⁴; « un document excepțional de important »⁵. La acestea e de adăugat demonstrația, recent făcută, că *Pătimirea*, document redactat în anii 373—374 e.n., constituie o grăitoare dovadă a existenței obștii teritoriale satești la populația daco-romană dintre Carpați și Dunăre în secolul IV e.n.⁶.

Personalități cărturărești al căror rol este subliniat în continuare de lucrare sînt ierarhii vechiului Tomis, mai întîi Theotim I, (392—402 e.n.), supranumit și « scitul », autor de neam probabil daco-roman, prieten cu Ioan Chrisostom, patriarhul Constantinopolului, pe care l-a și apărut împotriva celor care-l acuzau de rătăcirii doctrinale. Theotim, elogiat de scriitori latini vestiți ai secolului IV, — ca Hieronymus, de la care știm că a compus « scurte tratate în formă de dialog și în stilul vechii elocințe » (Heron., *De viris illustr.*, 131) — a predicat printre geți și huni, cei din urmă numindu-l « zeul romanilor », dovadă a prestigiului de care se bucura nu numai în cercurile bizantine, ci și în rîndurile barbarilor. Istoricul este de părere că Theotim Scitul poate fi socotit « primul scriitor străromân cunoscut, recunoscut și prețuit pentru înaltele lui însușiri » (p. 42).

În același sens, autorul se referă și la alte personalități pe care le vom enumera aici. Ioan, de pildă, urmaș al lui Theotim (circa 445—449 e.n.), care a scris în latină contra doctrinelor propovăduite de nestorienii și monofiziții și a tradus în această limbă lucrările unor autori greci, ceea ce vine să demonstreze gradul înalt de romanizare a localnicilor, chiar într-un oraș cu mai veche tradiție elenistă, cum era Tomisul. Personal am avansat ipoteza că numele său poate fi identificat și într-o monogramă sculptată în relief, pe un capitel descoperit la Constanța.⁷

Un alt urmaș al acestora la scaunul Tomisului, Theotim al II-lea (în a doua jumătate a sec. V), este autorul unei apărări doctrinale a celui de-al IV-lea conciliu ecumenic de la Chalcedon (451 e.n.) concepută sub forma unei scrisori în latină, adresată împăratului Leon I (457—474); cuprinsul acesteia se distinge prin simplitatea și claritatea stilului.⁸

Valentinian, ultimul titular al scaunului diocezan de Tomis înregistrat de vechile izvoare (550—553 e.n.), menținea — ca și înaintașii săi —, strîns legături cu Constantinopolul, dar purta totodată corespondență cu papa Vigilius al Romei, de la care s-a și păstrat textul unei scrisori în latină către episcopul tomitan (550 e.n.)⁹.

De orientări diferite, dar de aceeași factură, sînt și alți scriitori de limbă latină născuți pe teritoriul de azi al României orientale, pe care îi scoate în evidență, ca băștinași, istoricul Nestor Vornicescu; și mai întîi, Ioan Cassian (360—435 e.n.), probabil de loc dintr-un sat de pe valea Casincei, jud. Constanța (vicus Cassii sau Cassiani). Dintre scrierile sale, cea mai întinsă și cea mai importantă, *XXIV Collationes Patrum* (« 24 de Convorbiri ale Părinților »), se distinge printr-o profundă analiză psihologică, bazată pe realitatea faptelor și printr-o limbă ce reprezintă trecerea de la latina clasică la cea medievală. O altă lucrare a sa, *De institutis coenobiorum et de octo principalium vitiorum remediis*, este considerată, pe drept cuvînt, un reper fundamental pentru organizarea și orientarea mona-

² A. Ehrhardt, în *Byzantinische Zeitschrift*, 22 (1913), p. 255.

³ H. Delehaye, *Saints de Thrace et de Mésie*, în *Analecta Bollandiana*, 31 (1912), p. 291.

⁴ P. P. Panaitescu, *Introducere în istoria culturii românești*, București, 1969, p. 76.

⁵ St. Alexe, în *Biserica Ortodoxă Română*, 90 (1972), p. 564.

⁶ St. Olteanu, în *Revista de istorie*, 37, 1984, 4, p. 326—345.

⁷ I. Barnea, *Les monuments*, p. 196.

⁸ *Ibidem*, p. 16.

⁹ I. Pulpea, în *Biserica Ortodoxă Română*, 64, (1947), p. 200—212.

hismului occidental. O a treia scriere, de natură polemică, este aceea împotriva patriarhului eretic Nestorie, întocmită la rugămintea prietenului său, viitorul papă Leon I. Este interesant de observat că locul de origine și importanța activității de scriitor a lui Ioan Cassian au stat în atenția unuia dintre cei mai autorizați specialiști francezi în materie, H. I. Marrou care scria: «era originar din provincia romană a Sciției mici, Dobrogea actuală, de lângă gurile Dunării, — era român, un latin al acestei provincii danubiene unde a supraviețuit, pînă în zilele noastre, latinitatea... Semnificația istorică a mesajului lui Cassian a oferit occidentului — regîdit și limpezit de un creier latin — învățătura tradițională cea mai sigură a bisericii orientale, de la Athanasie la Capodocieni și la Ioan Chrisostomul.»¹⁰

Un alt scriitor latin originar din Dobrogea este Dionysius Exiguus («Dionisie cel mic sau cel smerit»). După ce și-a început educația și pregătirea intelectuală în ținutul natal, Dionysius a călătorit în Orient și la Constantinopol, stabilindu-se în cele din urmă la Roma (496—545 e.n.), pe cît se pare la invitația papei Gelasie.

Este socotit, împreună cu Cassiodorus, prietenul și admiratorul său, unul dintre întemeietorii culturii medievale occidentale. Lui i se datorează calculul erei noastre, numită și «era dionisiană», care începe cu nașterea lui Hristos. Deși greșită (calculată cu cel puțin patru ani în plus față de întemeierea Romei, adică 754, în loc de 749—750 a.U.c.), această eră este folosită pînă în ziua de astăzi.

La cele de mai sus, cartea scrisă de Dr. Nestor Vornicescu adaugă unele opere din sec. VI e.n. ale «călugărilor sciți», denumire sub care erau cunoscuți călugării daco-romani de pe teritoriul provinciei Scythia Minor. Dintre aceștia cei mai de seamă au fost Ioan Maxentiu și Leontius, identificat tot mai probabil cu «Leontius de Bizanț».

Alături de ei, lucrarea scoate în relief și alți importanți reprezentanți ai romani-tății orientale, de pe ambele maluri ale Dunării milenare. În marele oraș roman Novae (astăzi Stăklen, Bulgaria), situat pe malul drept al Dunării, la un kilometru de actualul Svistov, trăia, la începutul secolului V, scriitorul de limbă latină. Laurențiu de Novae, autorul unor omilii cu caracter moral, redactate într-un stil limpede și atrăgător, ce i-a atras atenția de «dulce ca mierea» (p. 70). Mai important însă decît el este alt autor de care, pe bună dreptate, se ocupă cartea istoricului Dr. Nestor Vornicescu. Este vorba de cel mai de seamă dintre scriitorii de limbă latină din Dacia sud-dunăreană, Niceta, episcop de Remesiana (azi Bela Palanka, la est de Niș, în R.S.F. Jugoslavia), care a trăit între anii 338—415 e.n.

Rolul de predicator printre daco-romani, pe care Vasile Pârvan i-l atribuia lui Niceta de Remesiana¹¹, a fost restrîns mai tîrziu numai la: dacia din dreapta Dunării¹². Totuși, chiar dacă din poemele prietenului său Paulin de Nola nu rezultă clar activitatea lui Niceta și la daco-romani de la nord de Dunăre, eventualitatea unui astfel de apostolat nu trebuie exclusă, date fiind pe de o parte relațiile strînse dintre

¹⁰ «Il était originaire de la province romaine de Scythie Mineure, la Dobrogea actuelle, aux bouches du Danube, — c'était un Roumain, un latin de cette province danubienne où a survécu jusqu'à nos jours la latinité». «Sa pensée s'est exprimée dans une langue magnifique... avec un style si étudié». «La signification historique du message de Cassien: il a offert à l'Occident, repensé, clarifié par un cerveau latin, l'enseignement traditionnel le plus assuré de l'Eglise orientale, de saint Athanasie aux Cappadociens et à saint Jean Chrysostome; à l'heure occu- t. XVI, fasc. 65, juillet-sept. 1966, p. 297—298, 301 și 308.

¹¹ Vasile Pârvan, *Contribuții epigrafice la istoria creștinismului daco-roman*, București, 1911, p. 158—178.

¹² D. M. Pippidi, *Niceta din Remesiana e le origini del cristianesimo daco-romano*, în *Revue histo- rique du sud-est européen*, XXIII, București, 1946, p. 99—117 (idem, *Contribuții la istoria veche a României*, București, 1967, p. 497—596).

locuitorii ambelor maluri ale fluviului, pe de alta tipul de « episcop misionar » prin excelență al lui Niceta de Remesiana. În același sens pledează opera sa literară alcătuită îndeosebi din scrieri catehetice¹³. Mai mult chiar, cunoscutul istoric francez J. Zeiller îi atribuie meritul, nebănuit mai înainte, de a fi fost intermediarul transmiterii în occident a regulilor monastice ale lui Vasile cel Mare, devenind astfel « l'ancêtre direct de l'ordre Bénédictin »¹⁴. Niceta întreține legături strânse cu italicul Paulin de Nola pe care l-a vizitat o dată în 398 și a doua oară în 401—402, « punîndu-se în curent cu mișcarea literară a bisericii latine și, prin aceasta, înviiorînd apoi latinitatea și acasă la el, cu noi puteri, cîștigate chiar de la izvor ».¹⁵

În afară de scriitorii amintiți de istoric, ar mai putea fi menționați unii autori « eterodocși », arieni de limba latină de la Dunărea de Jos, precum Auxențiu de Durostorum, Maximin și Palladiu de Ratiaria. Primul a lăsat o *Scrisoare despre credința, viața și moartea lui Ulfila*, episcopul goților, dascălul său, într-o latină simplă și destul de corectă, în care sînt prezentate date importante despre populația daco-romană din regiunea Dunării de Jos¹⁶. Maximin a compus o *Dissertatio* împotriva episcopului Ambrozio din Milano și alte lucrări cu conținut doctrinar arian; de la Palladiu de Ratiaria s-au păstrat unele fragmente cu conținut asemănător care-l arată ca o minte ageră și un bun dialectician¹⁷. Ar mai fi, poate, de amintit istoricul (alan sau got romanizat) Iordanes, cu cele două lucrări ale sale, în limba latină, *Romana* și *Getica*, scrise în anul 551, probabil la Marcianopolis sau Tomis¹⁸.

Lucrarea istoricului Nestor Vornicescu stăruie asupra uneia din laturile cele mai expresive ale acestei « Romanii danubiene » — despre care vorbea Nicolae Iorga cu șase decenii în urmă¹⁹ —, ea însăși parte integrantă a « Romanității orientale », care, în ciuda vitregiilor vremii, s-a menținut pînă în zilele noastre²⁰. « Romania » mai mică a Dunării de Jos întreține legături cu « Romania universală », prin care trebuie să înțelegem toate provinciile de cultură și civilizație romană ale fostului Imperiu roman, în frunte cu « Vechea » și « Noua » Romă. Scriitorii prezentați mai sus, în primul rînd Ioan Cassian, Niceta de Remesiana și Dionisie Exiguul, constituie cea mai bună dovadă în acest sens.

¹³ I. Barnea, *Les monuments*, p. 24.

¹⁴ J. Zeiller, *Un ancien évêque d'Illyricum, peut-être auteur du Te-Deum, Saint Niceta de Remesiana*, în *Comptes-rendus Acad. Inscr. et Belles-Lettres*, Paris, 1942, p. 356—369.

¹⁵ V. Părvan, *op. cit.* p. 159.

¹⁶ H. Mihăescu, *Scrisoarea lui Auxentius din Durostor, izvor pentru latinitatea balcanică*, în *Omagiu lui Iordan*, București, 1958, p. 607—610; Idem, în *Izvoarele istoriei României*, II, București, 1970, p. 111—113; I. G. Coman, *Scriitori*, p. 206—212.

¹⁷ I. G. Coman, *op. cit.* p. 212—216.

¹⁸ H. Mihăescu, *La langue latine dans le sud-est de l'Europe*, București Paris, 1978, p. 10—11.

¹⁹ N. Iorga, *La « Romania » danubienne et les barbares au VI-e siècle*, în *Revue belge de philologie et d'histoire*, III, 1924, p. 36 și 46.

²⁰ E. Condurachi, Gh. Ștefan, *La Romanité orientale*, în *Nouvelles études d'histoire*, 4, 1970, p. 7—22.

Sigilii de vechime

ianuarie — mai 1821, revoluția condusă de Tudor Vladimirescu, în Țara Românească: factorii de decizie ai unor mari puteri definesc evenimentul la proporțiile sale reale, în conexiune cu ridicări similare din Portugalia, Spania și Italia. Chiar de la 23 februarie/ 7 martie 1821, Alexandru Pini, consulul Rusiei la București, primește instrucțiuni trimise din porunca țarului Alexandru I, aflat la Lubliana (Laybach), la Congresul Sfintei Alianțe. — instrucțiuni precizînd, între altele:

« En Valachie comme à Madrid, à Lisbonne et à Naples c'est une poignée de soldats qui a ouvert la scène des désordres et qui s'efforce de livrer l'empire [ottoman] aux mains de l'anarchie. Ici et là, c'est en empruntant tous les dehors d'un respect profond pour l'autorité du souverain, en affectant de placer une confiance sans bornes dans sa justice, que les révolutionnaires cherchent à s'emparer du pouvoir et à exécuter leurs plans de subversion . . . Les Puissances Alliées sont décidées à ne point transiger avec eux [les révolutionnaires] et à s'opposer aux progrès du mal. . . »

« L'Empereur [Alexandru I] réprouve donc solennellement tout ce qui vient de se passer en Valachie et Vous déclarerez, que résolu d'unir ses efforts à ceux de Ses Alliés pour combattre la révolution lorsqu'elle ose s'ériger en Puissance, Il lui opposerait invariablement le même système si elle envahissait les Principautés et qu'il le lui opposerait dans l'unique dessein de maintenir la foi des traités existants entre les deux Empires »¹.

Suveranii Sfintei Alianțe întruniți la Lubliana înțelegeau exact desfășurările din Țara Românească, în care vedeau o reacție semnificativă, asemănătoare celeia din Portugalia, Spania sau din Peninsula Italiei, împotriva ordinei « legale » reinstaurată prin Congresul de la Viena din 1814—1815.

Pe măsura publicării mărturiilor, revoluția condusă de Tudor Vladimirescu își află noi cuprinderi și înțelesuri. La ample volume de documente ³ s-au adăugat monografiile care se opresc asupra sensurilor majore ale evenimentului ⁴ și sute de studii

¹ Rusia și Turcia: *Răscoala din 1821. Documente interne*. Vol. I, Comitetul de redacție Acad. Andrei Oșetea, Nichita Adăniloia, Nestor Camariano, Ioan Neacșu, Sava Iancovici, Alexandru Vianu; București 1959, p. 296 și 198 (n. 181).

nr. 1), volumele I—V, București 1959—1962, 442+407+551+351+627 p.; *Revoluția din 1821 condusă de Tudor Vladimirescu: Documente externe*, Emilia Postărlă, Valeriu Veliman, Dumitru Zaharia; Moisuc, Cornelia Moraru, Georgeta Penelau, Emilia Postărlă, Studii și documente de Cornelia Tamas București 1980, 496 p. + planșe; *1821 în județul Vilcea*, Studii și documente de Cornelia Tamas și Horia Nestoresco-Bălcești, cuvânt înainte de Dr. Vasile Arimia, Bălcești pe Topolog, 1980, 399 p. și Horia Nestoresco-Bălcești, *Tr. Vasile Arimia, Bălcești pe Topolog, 1980, 399 p.*

• Cele mai importante: Dan Berindei, Traian Mutașcu, Aspecte militare din răscoala populară din 1821, București 1962, 227 p. - 9 planșe; Acad. Andrei Oprea, Tudor Vladimirescu și revoluția din 1821, București 1971, 564 p.; Dan Berindei, L'année révolutionnaire 1821 dans les Pays Roumains, București 1973, 246 p.; Mircea T. Radu, 1821, Tudor Vladimirescu și revoluția din Țara Românească, Craiova 1978, 593 p.; G. D. Iscru, *Revoluția din 1821 condusă de Tudor Vladimirescu*, București 1982, 286 p.

Scrierile lui Ioan Cassian în circulație tipografică: *Collationes*. Incunabul de la 1497 (Basel) Pagini despre sihaștrii dobrogeni din sec. V. Colecția Battyaneum — Alba-Iulia

sau contribuții de mai mică întindere. Au fost astfel reconstituite faptele în înșurirea lor, discutate controversate raporturi ale lui Tudor cu Eteria, sensul și finalitatea principalelor desfășurări.

Și, totuși, mai apar măturii de o semnificație aparte.

Cum este matricea sigilară înedită, recent descoperită și deslușită prin studiile datorate istoricului și cărturarului dr. Nestor Vornicescu.

Este vorba de o gemă gravată prin incizie spre a fi folosită pe ceară roșie, o camee ovală de culoare acajou, cu dimensiunile 1,90/1,56 cm, gravată în negativ.

Reprezintă, în centru, un bărbat îngenuchiat care privește însă drept înainte: atitudinea sa este de ridicare, de demnitate și nicidecum una de supunere, de prosternare. În față-i și sub genunchii săi, lanțuri groase aruncate la pământ. Personajul privește o stea mare în șase colțuri. În partea de jos a matricei milesimul «1821».

Până în prezent nu s-a descoperit vreo scrisore sau alt înscris folosind sigiliul descris mai sus. Dar indiferent de utilizări, el aduce o măturie specială a stării de spirit și a țelurilor urmărite de oamenii care s-au ridicat la 1821.

Reprezintă alegoric vrerea de atunci (și în continuare) a românilor — eliberarea de opresiune, demnitate, renaștere. Lanțurile — adică silnicia, nedreptatea — sînt înlăturate, colectivitatea privește spre stea — simbol al progresului. Autorul aduce o sumă de documente iconografice în sprijinul acestei interpretări, demonstrația sa este probantă și restituie cercetării o măturie a anului 1821 de o însemnată apartență. Fiindcă — unică pînă în prezent — ea exprimă, într-o imagine sintetică sensurile revoluției conduse de Tudor Vladimirescu și totodată — ținînd seama și de perspectiva timpului — un țel dominant al întregii epoci pînă la 1918, acela al libertății și progresului social.

Un alt simbol al anului 1821 este steagul revoluționarilor — reluat de dr. Nestor Vornicescu în volumul amintit (pag. 122—135). Reținem, alături de iconografie, versurile ce înconjoară stema Țării Românești și data de «1821 — Ghen(arie)». Opt versuri care arată că «tot norodul românesc» invocă ajutorul divinității și care se încheie prin «Nădejde de dreptate / Acum să am și eu parte».

Autorul remarcă pertinent: «De ce oare, după pluralul absolut ca sens — exprimat prin singular colectiv: „Tot norodul...” — din primul stih, întreaga invocație este exprimată la persoana întîia singular, dacă nu fiindcă această rugă trebuia să fie a fiecăruia — începînd cu întîiul pandur — Domnul Tudor — și să fie a tuturor, directă, hotărîită, fierbîntă, convingătoare, exprimînd limpede partici-

la Dunărea de Jos. Este concluzia principală ce se desprinde dintr-un foarte recent volum intitulat *Scrieri patristice în Biserica Ortodoxă Română pînă în secolul XVII* și datorat tot cărturarului Nestor Vornicescu⁵

Din amplul volum, fie îngăduit a releva numai prima parte (pag. 27—84) care analizează scrierile patristice de la Dunărea de Jos, în secolele IV—VI. Ele sînt de două categorii. Unele redactate în Dobrogea sau aria mai largă a Dunării de Jos și care exprimă spiritualitatea comunităților de limbă latină ce vor evolua treptat spre străromâni și români. A doua categorie — scrierile datorate unor cărturari originari tot din amintitele zone, dar care și-au redactat operele în alte centre ale fostei lumi romane.

În primul grup sînt cuprinse: *Pătimirea Sfîntului Sava Gotul* (relatare păstrată în întregime, cu o însemnătate de prim rang pentru cunoașterea unor realități din aria Buzăului, în jurul anului 370⁶; *scurte scrieri* ale lui Theotim I, episcop al Tomisului (finele secolului IV și începutul celui următor), amintite de Fericitul Ieronim, de Ioan Damaschin (în *Sacra Paralela*); cele datorate unui alt episcop de Tomis — Ioan (mijlocul secolului V), prin care combate nestorianismul și eutihianismul; o *epistolă* a lui Theotim al II-lea al Tomisului din anul 458; o *aita* — din anul 549 — a lui Valentinian care a păstorit în același cunoscut centru dobrogean și care se pronunță ferm pentru păstrarea concluziilor formulate de sinodul IV ecumenic de la Chalcedon; omiliile intitulate *De poenitentia* (Despre pocăință) și *De elemosyna* (Despre milostenie) atribuite de recente cercetări lui Laurențiu de Novae (localitate în dreapta Dunării, la nord de Nicopolis).

Din a doua categorie — se cuvine amintit Dionisie Exiguul (c. 470—540/545) care lucrează la Roma aproape cinci decenii și traduce din greacă în latină mai multe scrieri patristice răsăritene. Trimițînd lui Ioan și Leontius, în Scythia Minor (Dobrogea), atari traduceri, Dionisie Exiguul se ridică împotriva prelaților care «își schimbă adesea părerile după bunul plac al împăraților» (p. 60). Și tot el adaogă, despre oamenii din locurile sale natale: «Poate pare lucru nou celor neștiutori că Scythia, care se arată îngrozitoare prin frig și în același timp prin barbari, a crescut bărbați plini de căldură și minunați prin blîndețea purtării. Că lucrul stă așa, eu îl știu nu numai printr-o cunoaștere din naștere, ci mi l-a arătat și experiența». Dionisie reamintește, cu același prilej, că în «Scythia» (adică în Dobrogea) unde el s-a născut se află oameni care fac cinste tuturor, «strălucind prin legătura cu fapta bună» și fiind «pentru toți pildă de viață și sinceritate».

Ioan Cassian, născut pe la 360 tot în Scythia Minor într-o familie cu bună stare, cunoscător temeinic al literaturii clasice latine — Vergilius, Horatius, Cicero, Sallustius ..., a trăit în multe părți ale lumii romane: Bethleem, Egipt, Constantinopol, Roma, Marsilia.

Ioan Cassian a lăsat trei opere importante în limba latină: *De Institutio coenobiorum* (Despre așezămintele mănăstirești), *Conlationes Sanctorum Patrum*, XXIV (Convorbiri cu Sf. Părinți, XXIV); *De incarnatione Domini contra Nestorium Libri VII* (Despre întruparea Domnului, contra lui Nestorie, șapte cărți).

Aceste opere au făcut autoritate. Patriarhul de Constantinopol Photios — eminent cărturar al Bizanțului (a păstorit începînd de la 858), elogiază scrierile lui Cas-

⁵ Teză de doctorat, Craiova 1983, 447 p.

⁶ Ștefan Olteanu a dat cel mai recent studiu: *Cu privire la structura socială a comunităților sătești dintre Carpați și Dîndre în secolul al IV e.n.* în *Revista de istorie* 37, Nr. 4, 1984, p. 326—345. Autorul reia studiul acestei importante măturii redactată în anul 374 și — utilizînd o impresionantă bibliografie — aduce interesante contribuții privind structura socială a comunității sătești unde a păstorit Sava Gotul; totodată discută caracterul etnic al populației rurale din zona Buzăului.

sian: «Cuvintele corespund exact gândurilor, scinteind de claritate, se imprimă ușor în suflete, conving și atrag spre scopul propus».

Traduceri ale operelor lui Cassian s-au păstrat în slavonă (din anul 1400) și în română din secolele XVIII—XIX. (Numai la Biblioteca Academiei RSR s-au aflat 19 manuscrise.)

Între cărăturarii originari de la Dunărea de Jos este și Niceta de Remesiana, născut în localitatea Remesiana (azi Bela Palanka — lângă Niš în RSF Jugoslavia), pe la anul 370. Îi datorăm *Libelli instructionis* (Cărțile de învățătură), omiliile *De vigiliis servorum Dei* (Despre privigherea robilor...) *De Psalmodiae bono* (Despre folosul cântării psaltice), un tratat de predică — *De diversis appellationibus* (Despre diferitele numiri...) (atribuire probabilă) și — îndeosebi — imnul, mult cunoscut, *Te Deum laudamus*, imn tipărit în limba română în 1806.

Apartenența Dobrogei la lumea romană în secolele IV, V și VI, precum și legăturile comunităților dacoromane de la nord de Dunăre cu Imperiul sînt realități evidente prin mărturiile scrise, arheologice, numismatice, lingvistice, ale religiei, arhitecturii și artelor decorative.

Scrierile patristice datorate cercetătorului dr. Nestor Vornicescu ne restitue — cu un solid temei documentar — lucrările în limba latină redactate în Scythia Minor (denumirea Dobrogei în Antichitate, din elenism și pînă în secolele IV/V), precum și cele ale unor autori originari de la Dunărea de Jos. Cele dintii ne interesează îndeosebi deoarece demonstrează — și în domeniul direct al literaturii — forța unei spiritualități de limbă și cultură latină la Dunărea de Jos.

«Nici o altă perioadă din istoria literaturii europene nu este atît de puțin cunoscută și frecventată ca aceea a literaturii latine de la începutul și apogeul Evului Mediu» — sublinia cu toată îndreptățirea Ernst Robert Curtius în lucrarea sa *Literatura europeană și Evul Mediu latin*.

După care adăoga: «Și totuși, rezultă din concepția istorică a Europei că tocmai această perioadă ocupă o poziție-cheie ca verigă de legătură între lumea antică în declin și cea occidentală, aflată într-un proces de formare lentă» (ediția română citată, pag. 22).

Fie îngăduit a continua concluzia eruditului istoric german al literaturii. Nu e vorba numai de lumea occidentală, ci, în egală măsură, de aceea sud-est-europeană unde, la fel ca în vestul continentului, s-au constituit — în secolele IV—X (perioadă la care se referă și Curtius) — popoarele prezente pînă astăzi în națiunile contemporane. Comunitățile de la Dunărea de Jos au o certă contribuție la păstrarea culturii și spiritualității de limbă latină iar volumul *Scieri patristice* aduce dovada directă pentru secolele IV—VI. Ca atare, contribuția Romei în constituirea popoarelor Europei de sud-est se urmărește și în această literatură latină. Ea va fi cîntărată prin Bizanț.

Prin «Evul Mediu Latin», Ernst Robert Curtius înțelege «aportul Romei, a ideii de stat, a bisericii și culturii sale la formarea întregului Ev Mediu, deci un fenomen cu mult mai cuprinzător decît supraviețuirea limbii și literaturii latine...»

Ceea ce este «Evul Mediu Latin» pentru multe arii din centrul, vestul și nordul Europei, își află un atotcuprinzător corespondent în «Evul Mediu Bizantin», fără de care construcția politică, civilizația și cultura sud-est-europeană nu pot fi definite și înțelese. A doua Romă a continuat pe cea dintii. Cu importante verigi de legătură, tocmai în secolele IV—VI.

Cu reflexie metodică și cu stăruință, cu cercetarea atentă a mărturiilor și a contribuției înaintașilor, dr. Nestor Vornicescu readuce în lumina cunoașterii și a contemporaneității o semnificativă etapă a culturii sud-est-europene, la care o contribuție certă au avut și comunitățile latinofone de la Dunărea de Jos, în secolele IV—V.

Valori ale latinității la Dunărea de Jos

Cîteva note filologice

Apariția cărții învățatului Dr. Nestor Vornicescu, consacrată unora dintre cele mai vechi izvoare de literatură scrisă de pe meleagurile noastre, constituie un nimerit-prilej pentru unele considerații, din unghiul filologiei clasice, asupra unui capitol extrem de interesant dar — cel puțin pînă nu demult — prea puțin frecventat, al istoriei culturii naționale: este vorba de istoria începuturilor literaturii din vechea Dacie Romană, așa cum o găsim reflectată în scrieri ce ni s-au transmis din secolele latinității târzii, IV—VI e.n., opere ale unor învățați de neam scit, cum erau numiți cu un termen generic locuitorii daco-romani din spațiul carpato-dunăreano-pontic. Documentele epigrafice, dovezile arheologice și destul de numeroasele texte analizate cu precădere de istorici, arheologi și alți specialiști¹, dau mărturie despre o viață spirituală efervescentă și cu caracteristici specifice acestei zone geografice, fiind argumente peremptorii de o inestimabilă valoare privind romanizarea Daciei și continuitatea spiritualității latine pe aceste meleaguri². În același timp, aceste lucrări reprezintă un important factor de integrare culturală în două direcții: pe de o parte cu Orientul Europei, respectiv cu Imperiul roman de răsărit, prin permanentele legături cu Bizanțul, pe de altă parte și în egală măsură, și cu Occidentul, de vreme ce unii dintre acești autori de pe malurile Dunării și din Scythia Minor (Dobrogea) au colindat întreg bazinul mediteranean și au scris operele lor capitale în Apus, cum este cazul lui Ioan Cassian, ale cărui scrieri³ au avut o largă circulație și au influențat profund viața cenobitică vest europeană. Spațiul nord și sud danubian și mai cu seamă Scythia Minor, zonă în care îndelungată simbioză a elementelor de civilizație și cultură greco-romane structuraseră deja o spiritualitate bine definită, deveniseră pentru antichitatea târzie o adevărată placă turnantă între Orient și Occident. Limesul dunărean era nu numai un avanspost militar în fașa năvălirilor barbare care amenințau tot mai evident însăși existența Imperiului, ci și un focar civilizator care iradia deopotrivă către exteriorul granițelor puterii romano-bizantine, încercînd asimilarea pașnică a barbarilor în universul de gândire

¹ A se vedea în acest sens: N. Iorga, *Istoria literaturii religioase a românilor pînă la 1688*, București 1904; V. Părvan, *Dacia. Civilizațiile antice din țărilor carpato-danubiene* (traducere R. Vulpe), București 1967 și *Contribuții epigrafice la istoria creștinismului daco-român*, București 1911; D. M. Pippidi, *Studii de istorie a religiilor antice. Texte și interpretări*, București 1969; Em. Popescu, *Inscripții grecești și latine din sec. IV—XIII, descoperite în România*, București 1976; I. Barnea, *Din istoria Dobrogei*, II. *Romanii la Dunărea de Jos*, București 1968, și *Les monuments paléochrétiens de Roumanie*, Roma 1977; R. Vulpe, *Romanitate și creștinism, coordonate ale etnogenezei române*, în vol. «De la Dunăre la Mare», Galați 1977. Dintre numeroasele studii purtînd semnătura unor specialiști de prestigiu, vom aminti în primul rînd cele două lucrări de care ne-am folosit cu precădere: Nestor Vornicescu, *Scrieri patristice în Biserica Ortodoxă Română pînă în sec. XVII: Izvoare, traduceri, circulație*, (teză de doctorat), Craiova 1983. Ioan G. Coman, *Scriitori bisericești din epoca strădromând*, București 1979.

² Pentru detalii trimitem la I. G. Coman, op. cit., cap. 10 («Contribuția inscripțiilor creștine și a părinților și scriitorilor bisericești din Scythia Minor a sec. IV—VI la unitatea și continuitatea poporului român») pp. 315—343 și cap. 11 («Contribuția creștinismului la romanizarea Daciei») pp. 344—364.

³ Sfîncul Ioan Cassian, *De Institutis coenobiorum et de octo principalium vitiorum remediis*, XII și *Conlationes Sanctorum Patrum*, XXIV care se găsesc în culegerea lui Migne, *Patrologiae cursus completus, Series Latina*, 49.

DE SANCTO NICETA
DACORVM EPISCOPO.

§. 1. *S. Nicotia pruri* in Italian *Adventus*.

ad barbaras gentes agebat noblem Apollonius, sub
eant respondere, veluti operibus omnibus finitum,
tot interfectores, ut necem in ludam se conficeret,
peragisse provincie, nisi consulendi primat Apo-
llohem Sedem summa necessitas incubasset.

§. II. Secundus adventus in: C d i

4 QVARTO rursus post annos in Italiam venit S. Nicetas, relictis Paulinis ecclesiis in Sardinia terminatis, in quibus multis de Nicetae fuit caenis. Propterea rogatus est ferre de laudariis iam laudatis viro, non propter partem eius carminis aliquam adferre. Unde exultant quatuor quantis Nicetae crudelitatem viroque contumaciam fecerit, quantisque benevolentia compleretur sit Paulinus. Ita ergo scribit:

Salutem cum dices, filium mihi, lex mea, et tu
Semper teita natus: sed imbecillitas mihi clausit oculos
Ora retulisti, quia cum Felice honore
Nicetae reuelis: Sanctidum vi amote duorum
Broum habetis Nazarenū hodie, quo corpore tam-

Martyris excessum celebrans, & corpore prompti
 Ecce sacerdotis reditum satius adoro.
 Suscipiens humili merentem in prelo Christum.
 Exultet mea nunc anima, dicatque quod olim

Viața lui Niceta din Remesiana popularizată în *Vitae Sanctorum*.
Detaliu 1643 — colecția Batthyaneum — Alba Iulia

al « lumii civilizate », și către interiorul Imperiului, îmbogățindu-l neconținut al zestre spirituale printr-o experiență culturală cu trăsături proprii. Și, cum numai în lingvistică arile periferice sînt cele mai conservatoare, tot astfel și în domeniul civilizației spirituale aceste zone au jucat un rol de seamă în decursul secolelor IV—VI, ele păstrînd cu multă îngrijire o dreptă linie de tradiție spirituală.

Privind în ansamblu aceste scrieri, se poate face încă de la început o constatare plină de semnificații: lucrările autorilor « sciți » sînt scrise în greacă și în latină, acestea din urmă fiind cantitativ (numeric) și calitativ cu mult mai importante decît primele, ceea ce dovedește că, deși se aflasetur « la porțile Orientului » sub directă influență a ortodoxiei de limbă greacă, întreg teritoriul de la Dunărea de Jos era puternic romanizat, limba greacă fiind folosită cu precădere în cetățile de pe litoralul pontic unde se poate postula o îndelungată perioadă de bilingvism⁴.

[illegible]

Sub raport tematic scrierile la care ne referim din secolele IV—VI se pot grupa în mai multe subcategorii, dintre care în prezentul articol vom avea în vedere doar patru, ce prezintă un interes deosebit sub aspect istoric, cultural și filologic.

I. Scrierile hagiografice, din care o mențiune specială, datorită însemnătății sale istorice, se cuvine făcută pentru *Scrisoarea Bisericii din Goția către Biserica din Cappadocia*. Această *Scrisoare*, prima scriere patristică de pe acest teritoriu păstrată pînă astăzi (transmisă prin două manuscrise din secolele X și XI), descrie cu un remarcabil realism martiriul sfîntului Sava, înecat în apa Buzăului pe vremea persecuției regelui got Athanaric (372 e.n.)⁵

II. Un al doilea tip de scrieri din epoca străromână este cel care se referă la organizarea vieții monahale. În acest sens ni s-a păstrat în întregime o lucrare de o valoare excepțională⁶ *Despre așezămintele mănăstirești cu viață de obște și despre remediile contra celor opt păcate principale* sau, mai scurt, *Așezămintele cenobiilor* a lui Ioan Cassian⁷, scriere amplă, în 12 cărți, redactată la Marsilia pe la anul 420, la cererea episcopului Castor de la Aptia, în Gallia Narboneză, care citotrise o mănăstire în dioceza sa. Primele patru cărți ne vorbesc pe larg despre organizarea acestor așezăminte din Palestina și din Egipt pe care autorul le cunoscuse în urma călătoriei din Scythia Minor, țara sa de baștină, în Orientul Apropiat. Nu trebuie să ne scape din vedere faptul că în această perioadă, cît și în decursul întregului Ev Mediu, aceste comunități au fost adevărate focare de cultură și au jucat un rol social și cultural de prim ordin; în jurul unei așezări de acest tip se puteau constitui obști, iar în mănăstiri existau «școli» de meserii și mai cu seamă acele *scriptoria*, în care călugări copisti transcriau cu mîgălă texte ce astfel au putut fi transmise pînă în zilele noastre.

El însuși întemeietor a două mănăstiri către anul 415, «scitul» Ioan Cassian îl precede cu mai bine de un secol și jumătate pe sfîntul Columban, misionar irlandez atît de celebru în Occident, și realizează un temeinic schimb cultural între arile extreme ale bazinului mediteranean. Prin opera sa Ioan Cassian adaptează la condițiile Apusului o experiență acumulată în Răsărit, contribuind substanțial la integrarea zonelor de influență culturală greacă și latină.

III. O a treia direcție în care se îndreaptă strădaniile scriitorilor din Scythia Minor sînt traducerile din greacă în latină ale unor texte privind diverse probleme pe care le analizează în lucrările lor Părinții Bisericii din Răsărit. Astfel, episcopul Ioan, arhipăstor la Tomis la jumătatea secolului V, a tradus și prelucrat opere hristologice ale unor scriitori greci precum Theodor de Mopsuestia, Theodoret de Cyr, Eutherie din Tiana. La începutul veacului următor, un alt «scit», Dionysius Exiguus (Dionisie cel Mic, sau cel Smerit), după un pelerinaj în Răsărit ajunge la Roma unde va desfășura, printre altele, și o amplă activitate de traducător: talmăcește în latină scrieri patristice răsăritene cu caracter polemic și scrieri de drept (*Canoanele Sinoadelor Ecumenice de la Niceea, Constantinopole, Efes și Calcedon*). De asemenea, publică *Decretele pontificale* și alcătuieste un florilegiu de texte referitoare la aspecte trinitare și hristologice. Trebuie subliniat că o bună parte din aceste traduceri le face pentru diverși prelați apuseni, dar și la îndemnul și cererea unor călugări sciți, Ioan și Leonțiu, căroră, după cum rezultă din prefețele traducerilor, le dedică respectivele lucrări. Așadar, călugării

⁵ P. P. Panaiteșcu, *Introducere în istoria culturii românești*, București 1969, p. 76.

⁶ I. G. Coman, op. cit., p. 230: «Așezămintele monahale ale sfîntului Ioan Cassian au avut un rol covârșitor în organizarea și orientarea monahismului apusean din epoca patristică. Fără ele nu poate fi concepută apariția sfîntului Benedict de Nursia și a celorlalți conducători de mînaștri din Apus. Ele au jucat în Apus rolul pe care Regulile sfîntului Vasile cel Mare l-au jucat în Răsărit».

⁷ Vezi nota nr. 3.

Faptele de limbă se distribuie pe două paliere, cel lexical-semantic și cel gramatical, cuprinzând deopotrivă morfologia și sintaxa. În domeniul vocabularului avem de remarcat prezența firească a numeroși termeni consacrați de creștinism cu anumite conotații, subsumate unui limbaj de specialitate. Unii dintre aceștia sînt de origine latină: *Deus, Dominus, sanctus* (derivat al lui *sacer*), *potestates* cu semnificația «puteri cerești» (plural de la *potestas* folosit clasic mai ales la singular în accepiunea de putere politică și juridică), *benedicere, misericordia*, etc. . . Alți termeni sînt de origine greacă, dar pătrunși mai de mult în latină și adaptați morfologiei acestei limbi prin încadrare în diferite categorii flexionare asociative: *angelus* (din gr. ἄγγελος «vestitor, sol», întâlnit la autori păgini, Seneca, *Ep* 20, cu sensul de «mesager» și apoi în literatura ecleziastică avînd înțelesul de «înger»), *paracletus* sau *paracletus* (din gr. παράκλητος «apărător, susținător, stăpîn protector» și apoi, la Tertulian, ca epitet ce denumește și califică Sfîntul Duh «mingietor, mîntuitor») și *ecclesia* (gr. ἐκκλησία «adunarea poporului» în elină și, cu același sens, la Pliniu. Începînd cu Fericitul Augustin, Prudentius și Paulin din Nola, contemporani, în Romania de Vest, cu Niceta, *ecclesia* va deveni biserica creștină)¹⁴. În fine, termeni de origine ebraică, pătrunși în latină fie direct, fie prin intermediar grec, cu forme împietrite precum *sabaoth* sau *cherubin* și *seraphin* (plurale indeclinabile)¹⁵.

În plan gramatical este de semnalat tensiunea existentă între norma clasică, învățată la școală, și tendințele limbii vorbite la sfîrșit de secol IV și început de V. Astfel, alături de formele riguros clasice ale imperativelor prezente *fac* și *benedic*, precum și de construcțiile lui *benedicere* cu complementul în dativ — *benedic hereditati Tuae*, v. 22¹⁶ — și a lui *miseror* cu complementul în genitiv — *miserere nostri*, v. 27 —, găsim elemente de latină tîrzie și populară: *quaeso* urmat de complement de obiect verb la infinitiv (construcția clasică era cu propoziție subordonată conjunctivă introdusă sau nu prin conjuncție), *spero* urmat de complement prepozițional — *speravimus in Te*, v. 28 —, sau de subordonată cu predicatul la conjunctiv fără conjuncție introductivă — *speravi non confundar*, v. 29 (față de clasicul *spero* cu complement în acuzativ nepropozițional, *deos speravimus* și *spero meliora* la Cicero, sau cu completivă infinitivă, *spero te mihi ignoscere* la același Cicero, *Fam.*, I, 6, 2.). De asemeni, clasică metaforă a universului, *orbis terrarum* «rotundul pămîntului» (întîlnită în *Metamorfozele* lui Ovidiu, de exemplu), apare într-un context sintactic ce lasă să se întrevadă uzul mai liber al prepozițiilor — *Te per orbem terrarum sancta confitetur ecclesia*, v. 10 (în astfel de situații în latina de aur construcția *per* cu acuzativul urma unui verb de mișcare).

Atît în *Te Deum* cît și în celelalte scrieri ale sale, limba lui Niceta de Remesiană, simplă și catehetică, deplin adecvată scopului ei misionar, era mai apropiată de limba vorbitorilor din regiunile Dunării de Jos. Indiferent însă de registrul lingvistic în care scriu autorii sus menționați, operele scriitorilor «sciți» «prezintă nu numai

¹⁴ Limbile romanice de apus moștenesc termenul (it. *chiesa*, fr. *église*) în vreme ce românii preferă mai frecventul *basilica* «biserica», ce, la origine, desemna un mare edificiu public așezat în for, la Roma și în alte centre urbane, servind ca sediu al tribunalului, bușă de afaceri, prăvălii și puncte comerciale. (cf. G. Gușu, *Dicționar latin-român*, București 1983.)

¹⁵ Aestarea acestor ultime două cuvinte la sfîrșitul secolului IV într-un text de cult cu o largă circulație ne permite să ne îndolm, cu îndreptățire, că în română «cheruvim» și «serafim» ar fi pătruns din formele slave *cheruvimŭ* respectiv *serafimŭ* cum crede *Dicționarul explicativ al limbii române*, Ed. Academiei, București 1975, la pp. 397 și 852 (unde de altfel și definițiile lemelor sînt destul de confuze)

¹⁶ Latina tîrzie oscila între complement în acuzativ și complement în dativ, dînd totuși cîștig de cauză primului.

o unitate, ci și o continuitate etnică și spirituală, de la primele la ultimele inscripții și de la Ioan Cassian la Dionisie cel Mic și Ioan Maxentiu (sec. IV—V) »¹⁷.

Așa cum se vedește în *Te Deum*, stilul lui Niceta de Remesiana, caracterizat încă din perioada patristică drept simplu, clar și concis¹⁸, izvorăște din necesitatea unei comunicări directe, rapide și armonioase. Scris în proză ritmică, în așa numitul « *Cursus Leoninus* » — spre deosebire de imnii în versuri ai unor autori contemporani (Ambrosius, Prudentius) din Romania vestică —, *Te Deum* este o operă comică, cu fraze echilibrate și muzicale, legate cel mai adesea prin juxtapunere și uneori terminate în clausule:

Te gloriosus apostolorum chorus
Te prophetarum laudabilis numerus

(vv. 7 și 8)

Figurile de elocucie alături de construcțiile sintactice simetrice și de repetițiile anafonice dau efecte muzicale remarcabile și măresc cantabilitatea textului:

Te Deum laudamus Te Dominum confitemur
Te aeternum Patrem omnis terra veneratur

(vv. 1—2)

Salvum fac populum Tuum Domine et benedic hereditati Tuae
.....

Et laudamus nomen Tuum in saeculum et in saeculum
Dignare Domine die isto sine peccato nos custodire
Miserere nostri Domine miserere nostri.

(vv. 22, 25—27)

Scriserile patristice din secolele IV—VI de la Dunărea de Jos și din Scythia Minor (Dobrogea) au o importanță deosebită, pe de o parte pentru că oferă prețioase date istorice și culturale contribuind la integrarea acestor ținuturi în circuitul valorilor europene, pe de altă parte pentru că dau cercetătorului posibilitatea descifrării unei forma mentis specifice spațiului carpato-dunăreano-pontic. Operele scriitorilor « sciți », redactate mai toate în limba latină, dovedesc o pregătire ecleziastică și filologică multilaterală. Ecoul lor a depășit cu mult granițele unde au fost scrise, ele intrând în patrimoniul culturii universale.

¹⁷ I. G. Coman, op. cit., p. 336.

¹⁸ Cassiodor, *De institutione divinarum literarum* XVI în Migne, op. cit., LXX și Ghenadie de Maralia, *Liber de viris illustribus* XXII, în ediția Richardson, *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, XIV, 1, 1896.

INTERFERENȚE ȘI TIPOLOGII CULTURALE



Pecetea latină a lui Mircea Voievod

N. IORGA și G. BRĂȚIANU

O perspectivă europeană asupra lui Mircea Voievod

Imaginea lui Mircea cel Mare în literatura română are un caracter de unicatate și aceasta nu prin mulțimea răsfriingerilor chipului său în opere de artă aparținând genului liric sau dramatic, ci prin osmoza de geniu pe care Eminescu a realizat-o între personalitatea Domnitorului și sensurile perene ale istoriei naționale. O imagine care se alcătuește într-un mod inedit în literatura noastră și singular în opera lui Eminescu. Și aceasta deoarece, cu excepția poeziilor sale « populare » a perioadelor de început, cea dinaintea « Epigonilor », Eminescu nu a evocat personaje ale istoriei decât invocându-le numele într-un strigăt de minie sau de speranță. Pe cînd în *Scrisoarea a treia* totul se caracterizează printr-o uimitoare concretețe, o precizie a detaliului începînd cu « portretul fizic » al eroului și încheind cu descrierea desfășurării luptei. Dar acest « scenariu » atît de amănunțit, atît de precis, atît de clar desemnat nu rămîne doar la stadiul « înfățișării » sau ilustrării unui episod al istoriei, ci în cadrul desfășurării lui se exprimă o filosofie asupra istoriei, relevînd sensurile ei primordiale, esențiale. De aceea putem spune acum la peste o sută de ani de la publicarea poemului că ea a impus în sensibilitatea publică, în conștiința națională deopotrivă o imagine a lui Mircea cel Mare și în același timp prin el, prin spusele lui, Eminescu a construit cea mai plastică, cea mai elocventă, cea mai lapidară definiție a ideii de patriotism. Reverberația în timp a fost atît de trainică, încît nici succesiunea generațiilor nu schimbările atît de radicale nu a modificat această perspectivă: Mircea cel Mare din *Scrisoarea a III-a* a lui Eminescu a căpătat valoare emblematică, persoana lui devenind chintesența patriotismului, simbolul exponențial al unor trăsături morale caracteristice, nu pentru un moment ci pentru eternitate. Construcție monumentală, esențializată, atingînd perfecțiunea, *Scrisoarea a III-a* reprezintă apogeul romantismului de evocare istorică din anii 1840—1860: există o filiație între creația romantică de evocare istorică din anii 1840—1860 și această capodoperă eminesciană care a conferit lui Mircea cel Mare un statut unic și această opodoperă eminesciană? Mai ales dacă ne gîdim că, cu patru decenii în cultura și în conștiința românească? Mai ales dacă ne gîdim că, cu patru decenii înainte, Grigore Alexandrescu evocase « Umbra lui Mircea » la cîntecul acestuia: mînestirea Cozia, una din poeziile lui cele mai cunoscute. Dar, așa cum se poate observa la o lectură atentă a « Epigonilor », Eminescu nu relevă nici în cazul lui Dimitrie Bolintineanu, nici în al lui Grigore Alexandrescu dimensiunea evocării istorice — prezentă în opera lor — pe care n-o includea în « portretul literar » conturat în celebra poezie.

Singurul dintre înaintașii cărui i se aduce elogiu în *Epigonii*, de numele căruia se leagă o epocă și o personalitate istorică este Vasile Alecsandri: « El evocă-n dulci icoane a istoriei minune, / Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbru sombru și regal », deci acel Mușatin care apare în « poemele originale de inspirație folclorică » sub înfățișarea lui « Ștefan Vodă tinerel ». Dar dacă Ștefan cel Mare este doar invocat iar personalitatea lui apare în construcții epice de natură folclorică nepublicate de poet în timpul vieții, Mircea este, așa cum spuneam, unicul personaj al istoriei naționale căruia Eminescu i-a conferit o stare civilă prin care el trăiește în conștiința populară. Mircea cel Mare care nu apare în creația folclorică românească, pe care tradiția nu-l selectase și ca atare nu este în nici un fel prezent în paginile de literatură populară. Revelația este desigur livrescă și, așa cum cred că se desprinde din notele ediției Perpessicius, Eminescu a cunoscut practic simultan cele două elemente care generează « conflictul » poemei sale, « visul lui Baiazid » și epoca lui Mircea.

Epocă pe care o invocă drept un ideal de viață cu aproape un deceniu înainte în nuvela *Sărmanul Dionis*: « Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Mare sau a lui Alexandru cel Bun — este oare absolut imposibil? » Întrebarea în ce măsură Mircea cel Mare a constituit una din personalitățile dominante ale gândirii eminesciene nu se poate dezlega prin metoda statistică. Nu mi se pare concludentă frecvența numelui în articolele sale, mai ales că nu o dată Eminescu utilizează antiteza prezent-trecut, aducea în « scenografia » articolului nume cu caracter de exemplu pentru a dovedi anumite carențe ale adversarilor săi politici. Nu totdeauna argumentele sale sunt viabile din punct de vedere istoric, cum ar fi cel cuprins într-un articol apărut în 28 august 1882: « E aproape sigur că Domnii vechi, stăpînitorii Dunării și Mării Negre, cum erau Alexandru cel Bun și Mircea I, posedau în statele lor o navigațiune exercitată de genovezi și venețieni, care, fără a fi națională și în mîna poporului muntean al românilor, a înflorit pe țărmurii noștri pînă-n vremea lui Mahomet II. Dar fost-au aceasta o navigațiune proprie a noastră? » Ori și Gheorghe I. Brătianu și N. Iorga se opresc îndelung asupra politicii dunărene a lui Mircea. Gheorghe I. Brătianu spune: « politica statelor românești în această primă fază a dezvoltării lor este în întregime condiționată de problema Dunării și a accesului la mare care este concluzia logică a acesteia. » Tot Gheorghe I. Brătianu (*La Mer Noire*, 1969, p. 287) relevă faptul că între 1388 și 1389 Mircea de Valahia a reunit cu țara acest teritoriu transdanubian, intitulîndu-se « stăpînul pămînturilor Dobrogei și al Silistrei » și tot Gheorghe I. Brătianu subliniază un fapt esențial pentru dimensiunea demersului politic al lui Mircea cel Mare: « Perspectivele accesului direct la litoral și la navigația în Marea Neagră i-au permis să lărgescă orizontul politicilor sale și să intervină în afacerile Turciei mai mult decît oricare alt suveran creștin al timpului său ». Cum obiectul cărții lui Gheorghe I. Brătianu era, reamintim, *Marea Neagră*, istoricul nostru îl privea pe Mircea cel Mare dintr-o perspectivă care conferă politicii sale o dimensiune ieșită din comun tocmai prin acest gînd al său. Înscriind-o în acest context, politica lui Mircea capătă adevărata sa dimensiune.

Alianța lui Mircea cel Mare cu Sigismund, regele Ungariei, este apreciată de N. Iorga și de Gh. I. Brătianu astfel: « Legăturile, impuse de împrejurări, între acești doi oameni vor domina, timp de treizeci de ani aproape, viața dunăreană, exercitînd o mare influență asupra întregului sud-est european ».

Elementul fundamental în gîndirea lui N. Iorga este faptul că « Domnia lui Mircea înseamnă realizarea unei noi sinteze românești. Ea cuprinde și elemente balcanice » (sublinierea îi aparține lui N. Iorga).

Ajunând aici va trebui să precizăm un fapt esențial: nu putem bineînțeles să oferim cititorului imaginea prezenței lui Mircea cel Mare în întreaga operă a lui N. Iorga. Ca și în cazul altor mari Domnitori români, Mircea reprezenta cum este și firesc o permanență a operei lui N. Iorga și amplitudinea studiilor speciale, a referințelor și a trimiterilor o putem realiza numai adresându-ne bibliografiilor dedicate operei sale *). De aceea am ales paginile pe care N. Iorga le dedică lui Mircea cel Mare în *Istoria Românilor* volumul III, *Ctitorii*, 1937, în care savantul aflat la apogeul înzestrărilor sale împlinește una din acele sinteze de o exemplară anvergură intelectuală, unind luciditatea aprecierii faptelor Domnitorului cu acea «frumusețe în scrierea studiilor istorice» spre care a năzuit totdeauna, împlinind-o plenar în această monumentală creație încă nereeditată și deci necunoscută publicului larg. N. Iorga realizează aici, așa cum am văzut chiar din citatul dat la început, nu doar o expunere a faptelor lui Mircea cel Mare, ci îi situează Domnia într-un cadru european, balcanic punându-l în legătură cu toate mișcările vremii, cu toate curente înnoitoare ale timpului, nu numai cu fluxul și refluxul bătăliilor și expedițiilor purtate de el. Inserate în cea de a treia «carte» a volumului, intitulată «Ctitoria independentă», capitolele despre Mircea cel Mare au acea compoziție polifonică specifică operei lui N. Iorga: Domnul și Domnia lui, omul și faptele lui pornesc din acest pământ, din împrejurările specifice acestei țări, pentru a urmări apoi implicațiile europene atât ca răsfrângeri dinăuntru, cât și din afară. Semnificativ și definitoriu este faptul că viziunea lui N. Iorga asupra lui Mircea cel Mare se realizează prin raportarea la cele două creații literare amintite ale lui Grigore Alexandrescu și Mihai Eminescu: «*Ciocnirile prime ale Turcilor cu Mircea sunt deci în sensul celor dintre cavalerii francezi și englezi în a doua perioadă a războiului de o sută de ani*» (sublinierea lui N. Iorga), ca apoi să adauge această frază, cheie de boltă a perspectivei sale asupra Domnului muntean: «*Mircea nu va fi nici după lupta de la Nicolș, și nici pe urma cruciatelor, cavalerul crucii din admirabila evocare poetică a lui Grigore Alexandrescu, ci mult mai curînd acela care-și apără, ca în interpretarea lui Eminescu, «sărăcia și nevoile ei neamul»*». Dar această perspectivă repet fundamentală pentru viziunea lui N. Iorga asupra lui Mircea cel Mare se cere întregită de ceea ce tot savantul spune cîteva rînduri mai jos: «*Totuși Mircea e înalte de toate un Domn creștin, un statornic ortodox supt care nu se mai vede episcopul toată din Argeș și nici nu se fac jurămînte către sfinții ocrotitori ai Ungariei. Ca Carol-cel-Mare mergînd la Roma pentru Crăciun și Paști, acest Suveran ortodox și își face lăspășirea postului la minăstirile ctitoriei sale*». Chiar din aceste citate se poate observa viziunea lui N. Iorga de o largă desfășurare, dar în același timp și de pronunțată luciditate. Situația lui Mircea cel Mare în contextul european despre care am vorbit se realizează, ca dealtfel întotdeauna în opera lui N. Iorga, cu o accentuată clarviziune, fără nici-o urmă de exagerare. Tocmai de aceea conexiunile permanente cu viața europeană și nu doar cu istoria luptelor purtate în Europa, ca și sublinierea acelor trăsături originale, caracteristice societății românești, moștenite ca să fie sporite în mod organic — dau acestui portret o veridicitate funcțională lui N. Iorga. Mircea cel Mare îi apare încă de la început și mai înalte de toate: «*ca un orînduitor, care strînge în jurul lui o Curte și dă o formă definitivă* înghetării Domniei, pe vremea cînd în toată Europa, forme nouă se impuneau. Dar nimic din datinele de la noi nu amintește pe acelea, așa de precise, pe care Ștefan Dușan le-a luat în mare parte de la Bizantinii». Și, după ce configurează structura

* Barbu Theodorescu, Ștefan Moteș etc.

dregătoriilor, N. Iorga ajunge la concluzia: « Avem deci o Curte gata încă dinainte de 1400 ». Pe tărîmul organizării de stat va trebui să întregim perspectiva lui N. Iorga cu aceea lui Gheorghe I. Brătlanu care contrazice o opinie a lui N. Iorga: « Iată că și în Muntenia avem acest exemplu al unei adunări de reprezentanți mai numeroși ai Stării nobiliare — cu cele două trepte ale ei, pe cari le vom regăsi în vremuri mai recente — cari sunt consultați și aprobă un act important al politicii externe și economice a Voivodului. Este înțlia mențiune pe care o cunosc a unei asemenea adunări în Țara Românească, și e desigur de subliniat că ea se ține sub domnia unui Voevod de prestigiu și strălucirea lui Mircea. E deci de necontestat că s-a produs o schimbare în echilibrul lăuntric al vieții de stat, care a dat mai multă greutate cuvîntului nobilimii » (*Sfatul Domnesc și Adunarea Stărilor în principatele române, 1977, p. 100*) În același timp N. Iorga urmărește întreaga configurație a vieții românești în timpul lui Mircea cel Mare subliniind un fapt esențial: « Concepția fundamentală în domeniul fiscal e cea a vieții moșnenești străvechi » iar « Orașele-și păstrează cîrmuirea îndătinată, cu juzii și pîrgarii lor » iar « nume ca Mădric ca și Truță, ca Oamea arată caracterul popular al acestei Domnii sprijinite pe vechile județe țărănești ». Și tot în acest sens subliniază și faptul că Mircea nu-l urmează pe Ștefan Dușan « creindu-și o gardă străină » deoarece « Apărarea prin singurii fi ai țării e un principiu de bază la Români și singurul folositor ». Atunci cînd vorbește de sinteza românească realizată de Mircea cel Mare, în care intră și elemente balcanice, N. Iorga nu omite să releve faptul că formele complicate și ambițiile înalte ale țării uimesc: « pe vremea lui Mircea, omonimul său din Valona iscălea numai cu crucea ». Cuvîntul *ambitios* nu îl întîlnim prima dată în opera lui N. Iorga legat de Mircea cel Mare. Într-un alt context — pe care îl aflăm în *Istoria poporului românesc* scrisă în 1905 — legat de situația de după 1413 cînd pretendentul Musa este învins de fratele său Mahomed citim, « Acesta era începutul luptei dintre noul stăpînitor otoman și ambitiosul muntean, care se amestecase în afacerile lăuntrice ale puternicului stat vecin ». Dar peste trei decenii N. Iorga va preciza această perspectivă subliniind și insistînd asupra rolului avut de Mircea ca factor de unitate prin faptul că influența lui s-a exercitat asupra « celeilalte Domnii românești », adică cea din Moldova, în două domenii: « stabilirea de ierarhie » și « noua orînduire canonică a Bisericii ». Fără îndoială și N. Iorga acordă locul meritat politicii dunărene a lui Mircea văzînd-o în sistemul de alianțe din vremea aceea. Savantul urmărește pe un plan de o largă amplitudine fluxul și refluxul, sistemul ofensiv și defensiv al politicii lui Mircea cel Mare subliniind faptul că în repetate rînduri Domnul muntean nu apare nici ca un vasal al regelui Ungariei, nici al celui al Poloniei, nici al Turcilor. Îl subliniază « dibăcia », modul în care a profitat de concursul de împrejurări din timpul Domniei sale, pe care o caracterizează astfel citînd și cuvintele istoricului I. Minea: « S-a mai vorbit, cu dreptate, și de hegemonia lui Mircea în Europa sud-orientală și de caracterul lui reprezentativ, — și adăugim: și din punct de vedere cultural și bisericesc —, el înfățișează de fapt, prin patronarea Moldovei și sarcina de a apăra și Ardealul, și militar și politic, unitatea Românilor de la Dunăre și din Carpați ».

Politica dunăreană e deci o permanență a Domniei lui Mircea cel Mare: « La 1409 însă un alt fiu al lui Balazid, Musa, se ridică și Mircea va face din el un instrument al politicii sale, întărindu-și astfel situația pe malul celalt al Dunării, cu atît mai mult, cu cît, dezlipindu-se și el de Ungaria, sîrbul Ștefan Lazarevici va intra și el în această « triplă alianță » sau « înțelegere balcanică » menită să dureze cîtiva ani. »

În jurul anului 1410 N. Iorga situează « momentul cînd politica lui Mircea triumfă mai strălucit ».

Iar după aceea arată că, la căderea aliatului și protejatului său Musa, Mircea « nu se lăsă însă, ci căuta mai departe aliați tineri între odraslele, adevărate sau închipuite, ale lui Osman ». Dar « vremea marii politice, când el avea oarecum firele în mână, trecuse » și restul vieții a fost redus « numai la mai modeste rosturi defensive ».

Ceea ce nu scade semnificația în istoria românească « a acestui om de mare ispravă » care la moartea lui: « lăsa o țară pe deplin așezată, bogată, cu moneda ei, care umblă și în Ardeal, în Banat, o succesiune sigură ». El a întărit legătura cu Moldova, « creindu-se astfel o singură linie politică pentru amândouă Domniile ». Impunând de la început lui Sigismund respectul unei independențe de la care el n-a voit să se îndepărteze vreodată, el a întregit provinciile de dincolo de munți și, întrebuițind nenorocirile căzute asupra Statului începător al Osmanlıilor, a pătruns departe în Balcani iar « relațiile cu Ardealul sunt zilnice » și prin « creșterea însemnătății Țării Românești se ridică, precum am spus, și Românii de sub Coroana Ungariei ». Mircea rămîne un Domn care a creat o mare operă națională prin « luptele sale și ctitoriile » pe care N. Iorga le înfățișează în contextul artei europene.

Și acum, întorcîndu-ne la începutul articolului nostru, nu putem afirma că ceea ce Eminescu spunea într-un articol din noiembrie 1882 cu patosul specific stilului său jurnalistic își află un corespondent în rigoarea analizei lui N. Iorga și Gheorghe I. Brătianu? Citîndu-l pe Eminescu după ce am conturat perspectiva celor doi istorici cred că avem dreptul să subliniem aceste legături care se sublimează în adevărate permanențe: « Trăind sub voievozi proprii și sub legile lor proprii, fără amestec din partea Ungariei, ziditori și apărători de cetăți, pururea buni ostași, epoca de aur din țările noastre, începută cu Mircea și încheind cu Ștefan cel Mare, e o epocă de aur și dincolo ».



BALCANII și mirajul Cetății

« D'une façon indirecte, l'Empire a cru avoir conservé toujours les Balkans, dont la possession directe l'intéressait moins que l'honneur de ne pas les avoir cédés ».

Fraza aceasta cu cîtimea-i de exagerare, dar și cu marea sa parte de adevăr a fost scrisă acum o jumătate de veac de Nicolae Iorga, întemeietor al studiilor sud-est europene, într-un articol din 1936 apărut în « Revue Internationale des Etudes Balkaniques » sub titlul, semnificativ și total, « Les Balkans et l'Empire byzantin ».

Un an înaintea lui Iorga, alt maestru necontestat al disciplinelor istorice dedicate Europei sud-orientale — l-am numit pe Franz Dölger — vorbea, în paginile aceleiași reviste, despre Constantinopol ca punct cultural de o extraordinară concentrare și putere de difuziune, comparabil Romei sau Bagdadului, subliniind rolul modelului constantinopolitan și înfrîurirea sa asupra vecinătății a ceea ce savantul de la München socotea a fi fost un « überragendes Kulturzentrum mit einer beherrschenden kulturellen Idee und mit starker assimilatorischer Kraft ».

Acest model, cu mult cel mai însemnat în Sud-Estul Europei, era deslușit de învățatul german în sfera artei și a literaturii, a folclorului și a ideii statale. Îl putem regăsi însă aproape pretutindeni, în multe « istorii particulare » — a dreptului și a credințelor, a ideologiilor și a doctrinelor, a instituțiilor și a limbilor —, în tot ceea ce a fost, după cuvîntul norocos al lui Braudel, istoria cea tăcută dar imperioasă a civilizațiilor.

Această Europă de miazăzi-răsărit, în legături statornice și strînse cu pusta panonică și cu stepele rusești, « antenele sale » îndreptate spre inima continentului și spre nemărginirile Asiei, era o parte de lume ce se contura tot mai limpede, descinzînd din elenismul Imperiului, din tradiția păgînă și creștină greco-romană față de zînd din elenismul Imperiului, din tradiția păgînă și creștină greco-romană față de care, nu mai puțin, avea să-și la distanțele la crepusculul bizantinătății timpurii, între mijlocul veacului al VII-lea și cel al veacului al IX-lea.

Preludiul acestei afirmări regionale, tot mai sonore și esențiale în destinele continentului însuși, coboară în timp pînă la secolele romano-bizantine, pînă la confruntarea dramatică, și cu nu puține consecințe culturale, a frontului mediteranean — univers al monumentalului și al stabilității — cu frontul pontic, cel al migratorilor germanici și orientali în perpetuă mișcare sub semnul efemerului, atășați fastului științelor, culorilor vii, violente, scîlbîrliilor aurului, bogăției supraîncărcate a podoabelor și a vaselor barbare.

Este aceasta — în istoria Europei orientale — vremea dintre 400 și 700, cea a coexistenței mai multor, contradictorii, tradiții clasice, din orizontul aulic, din

Ușile de lemn ale paraclisului de la mănăstirea Snagov.
Imaginea Sfîntului Gheorghe (1453)



cel al orașelor dispărînde, din cel al folclorului clar; vreme a întîlnirii, pe același palier al sensibilității, între «clasic» și «neclasic», de la amazonomahille cizelate pe vase de argint din secolul al V-lea găsite în Moldova și în Ardeal pînă la straniile măști umane ale unor fibule digitate slave din secolele VI—VII sau pînă la părelnicul semn de somptuozitate regală care erau coroanele votive sau diademele gepizilor și vizigoților, hunilor și longobarzilor.

Trăsătura cardinală a Europei orientale și de sud-est în noua epocă inaugurată prin «marea breșă» a elenismului dintre 650 și 850 a fost bine știutul fenomen al sfîrșitului unor etnogeneze, al formării unor limbi distincte și, mai apoi, al nașterii unor state în vastul spațiu dintre Baltica și fruntarile Bizanțului. Apariția unor dialecte neogrecești — marcînd existența unei grecești medievale diferite de elenismul clasic, în Grecia propriu-zisă, în Italia meridională, în Pont sau în Capadocia —, ca și formarea definitivă, între veacul al VIII-lea și cel de al XI-lea, a unor popoare de origini felurite dar cu destine împletite — români și sîrbi, albanezi și bulgari, unguri și ruși — deveneau prefața unor geneze statale la bulgari, la «vlahi» și la croați — iar mai departe, pregătirea cnezatului klevian, a Moraviei Mari, a regatului arpadian —, configurînd un fenomen original, structural diferit de cel ce bîntuia acum Occidentul carolingian unde nu conglomerări politice ci, dimpotrivă, pulverizări statale desemnau tendința istorică majoră a unui spațiu geografic tot atît de întins.

Pe de altă parte, în fața ținuturilor de veche tradiție creștină și latină a Apusului Italic și franco-iberic, renan și britanic, Răsăritul european — exceptînd, desigur, Imperiul «romelor» cu pămînturile sale grecești și cu cele carpatodunărene ale

românilor atrași de foarte timpuriu în orbita înfrurii confesionale a Romei creștine și a primului Bizanț — oferea acum imaginea unui proaspăt «nou creștinism», plin de vitalitate, frust uneori și pe alocuri — ca și păgânismul — folcloric, comparabil în parte celui scandinav sau celui central-european. Un creștinism de conversiune misionară recentă, contemporan genezelor etnice statale, un creștinism în care, mai de fiecare dată, evanghelizatorii, textele și spiritul aparțineau cetății de pe Bosfor, orașului imperial al lui Constantin cel Mare, sau pur și simplu Orașului, cum aveau să-l numească grecii evului mediu, în vremea basileilor și în aceea a sultanilor, deopotrivă.

Pentru hanul Boris dar mai ales pentru «țarul» Simeon al bulgarilor, pentru Vladimir Creștinătorul dar mai ales pentru Iaroslav Vladimirovici kieviianul, pentru marele jupan Ștefan Nemanja dar mai ales pentru fiii săi — regele Ștefan și arhiepiscopul Sava —, Constantinopolul fusese punctul de reper, modelul prin excelență în marea mutație care adusese într-o nouă ordine, statornică și evanghelică, popoarele de ei cirmuite. Bogăția, frumusețea lăcașurilor pe care le-au înălțat odată cu convertirea la noua credință a supușilor până mai ieri nomazi — acea frumusețe creștină

◀ Căprioară cioplită în piatră provenind de la bazilica lui Ștefan I de la Alba Regia (Ungaria)

Capitel cu imaginea unei feline la Stara-Zagora (Bulgaria),
secolele IX — X



limpede definită, către acele vremi tocmai, într-o faimoasă scrisoare, de patriarhul bizantin Fotios, autorul singularei și prețioasei « Biblioteci » cuprinzând zeci de autori antici, păgini și bisericești — descindeau și ele din înalta și foarte realista concepție misionară și ecumenică a Bizanțului — a Bizanțului oraș împărătesc și oraș al Marii Biserici — ce știa că trebuie să iradieze cu splendoarea și cu majestatea arhitecturilor sale, cu magnifica lor decorație în frescă, mozaic și nestemate, pînă departe, la marginile creștinătății. Altfel, cu totul altfel, decît o făcea, sagace, modest dar marginal, celălalt misionarism, germanic și papal, pornit, spre ținuturile slavilor occidentali, de la Salzburg și Magdeburg.

Concurența sud-est europeană a acestor două misionarisme esențial deosebite, cel al Bizanțului și cel al Occidentului — născătoare, în fond, ale Europei medievale și ale unei părți din « universitas christiana » așa cum au știut-o secolele dinainte de Renaștere —, ca și alternările de opțiune, extrem de adecvate realităților de altminteri, între Roma, Niceea și Constantinopol, ale cîrmuitoarelor și ierarhilor balcanici doritori de a-și vedea consfințite autonomiile și autocefaliile (cazul bulgar din secolul al IX-lea, dar și cel al Asenizilor veacului al XIII-lea, cel al Nemanizilor, dar și cel al prinților de Halici, iarăși după 1200, sînt deplin pilduitoare !) au dat, la primele începuturi ale mileniului nostru, viață și culoare, sens și destin politic unei jumătăți de continent, într-un chip ce explică în bună parte viitoarea istorie a civilizației din aceste părți de lume.

În cele din urmă triumful « modelului bizantin », cel al orașului imperial — « Tarigradul » slavilor ce nu l-au uitat niciodată —, avea să fie definitiv și în toate compartimentele istoriei. Regăsim ecourile sale nu doar în ceea ce se numește adesea — uneori abuziv chiar — « ideea imperială » a Balcanilor, dar și în tot ceea ce au însemnat, mai modeste, titlurile și simbolurile puterii la cîrmuitoarii medievali ai acestor meridiane. Dacă în veacul al IX-lea conducătorul militar al călăreșilor protobulgari, încă păgini, « qan »-ul era echivalentul « árhon »-ului grecesc, la începutul celui de-al X-lea suveranul creștin și atît de grecizat care era Simeon se putea deja proclama « basileús », e drept « al Bulgarilor și Romeilor »; în secolul al XI-lea regii maghiari din stirpea lui Arpad — Andrei I și Geza I — primeau simbolic, de la Constantinopol, diademele cu imagini smălțate de împărați bizantini, iar cneazul Iaroslav era denumit « țar » într-un grafito din acea Sf. Sofie a Kievului ce prelungea, iarăși simbolic, vocabula celui mai venerabil monument constantinopolitan înălțat, cu o jumătate de mileniu înainte, de Justinian; în sfîrșit, în veacul al XIII-lea Nemanizii, socotindu-se egali ai Lascarizilor și ai Paleologilor, se proclamau ei înșiși « autocrați », la mijlocul celui de al XIV-lea Ștefan Dușan era încoronat « țar al Sirbilor și Grecilor », pentru ca, după cîteva decenii numai, voievodul Țării Românești Mircea cel Bătrîn să ia și să abandoneze după bunul său plac titlul bizantin de « despot », în vreme ce după 1400, în Moldova vecină, Alexandru cel Bun avea să poarte din nou titlul de « autocrător », într-unul dintre ultimele episoade bizantine din civilizația Europei orientale.

Era aceasta, de fapt, o parte majoră din destinul balcanic al Bizanțului, destin din care arta și tradiția juridică a « nomocanoanelor », hagiografia și literatura omiletică, muzica și poezia liturgică a Imperiului nu au lipsit în nici una dintre vîrstele medievalității. Însă vigoarea și rădăcinile profunde ale acestor noi civilizații ivite la liziera Bizanțului, în Europa orientală și de sud-est — ținînd, cel mai adesea, de străvechi moșteniri, din sfera instituțiilor pînă în aceea a esteticii — aveau să nască, nu odată, înaintea ilustrului model bizantin, replici locale ce au însemnat tot altele pagini sau capitole culturale pe care istoricul nu are dreptul să le ignore.

Asemenea replici sînt, în fond, și suprastructurile de lemn ale curiosului palat de piatră de la Pliska, și preferința arătată — tot aici — vechiului plan bazilical al

Bizanțului, devenit anacronic dar impregnat de aura începuturilor acestuia (împrejurare ce amintește, la alt nivel cultural, de difuziunea în Europa răsăriteană, pînă către veacul al XV-lea, a « Eclogiei » Isaurienilor iconoclaști din secolul al VIII-lea, culegere de drept civil bizantin condamnată — la Constantinopol chiar, și nu întîmplător — în epoca posticonoclastă). Vor fi regăsite, asemenea replici, în afara Sud-Estului european, în Rusia, în acea tendință de aglomerare piramidală, strivitoare, deloc bizantină, a nenumăratelor cupole de la lăcașurile Kievului sau în așa numitul « bizantinism septentrional » al Novgorodului cu simpla și severa sa logică sau, dimpotrivă, în decorativismul exuberant al sculpturii parietale, în méplat-ul orientalizant din bisericile Vladimirului și Suzdalului, în ivoriile stîngaci cizelate după modele bizantine din Crimeea sau în caracterul de tot nebizantin al codului de legi — « Ruskaia Pravda » —, într-o vreme de rezistență a cutumei înaintea pătrunderii legislației de sorginte grecească. În sfîrșit, ca încă o replică locală, balcanică de data



Sculptură romanică maghiară din veacul al XII-lea la Tihany



Elefant cioplit pe fațadele bisericii rusești de la Iuriev-Polskoi (1230 — 1234)

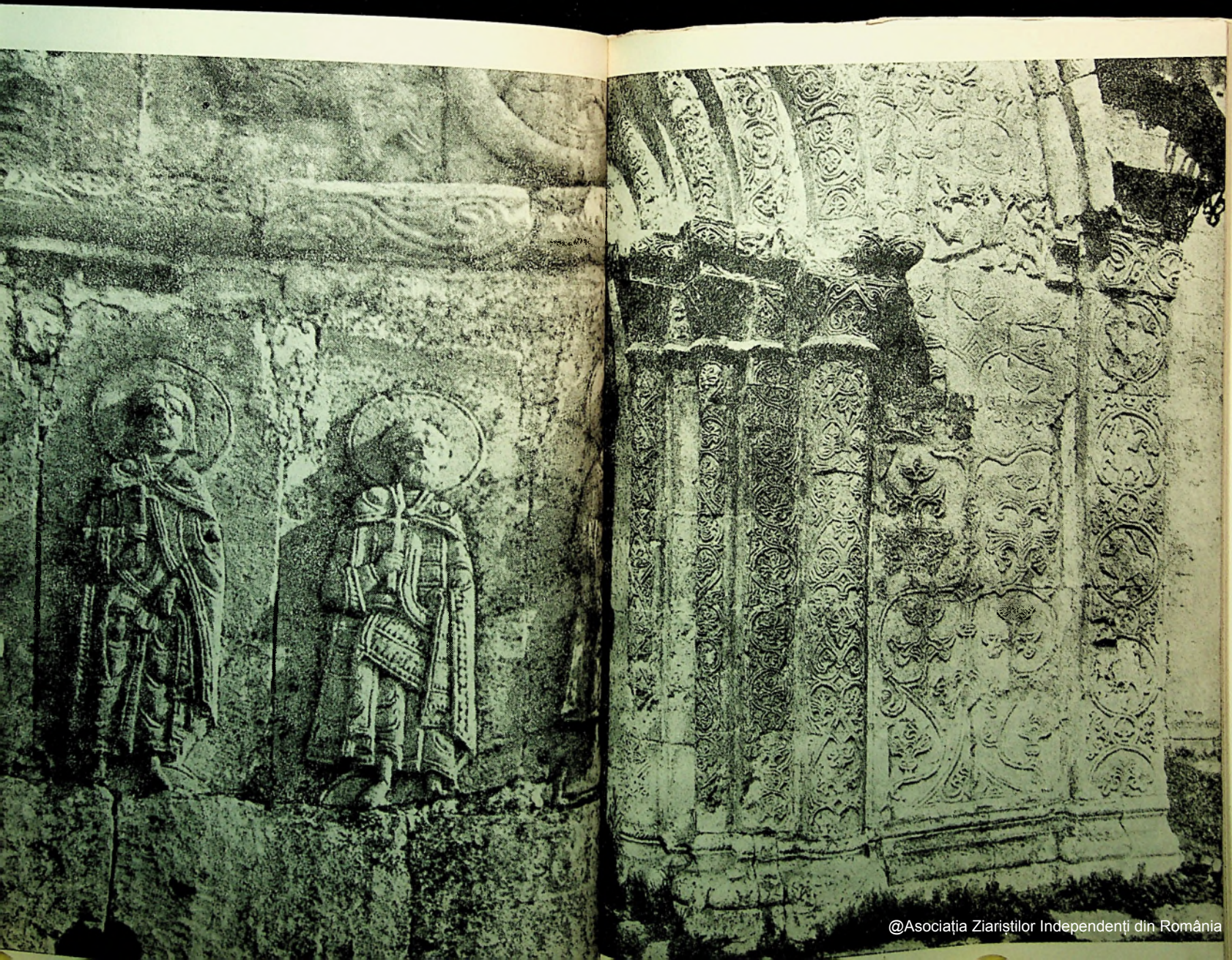
aceasta, dată Bizanțului de un spirit funciaramente străin lui, apare acel cult al suveranului ce a cunoscut extraordinara forță pe care o consemnează analele Serbiei medievale; aici, venerarea primilor Nemanizi, întemeietori de stat și biserică, avea să fie un leit-motiv multiseclar, perpetuat pînă în timpurile moderne ale roman-tismului, ilustrat de texte hagiografice, de genealogii, de biografiile regale ale lui Danilo arhiepiscopul, de iconografia picturilor murale dintr-al XIII-lea și al XIV-lea veac cu al lor « arbore al neamului Nemanja », în timp ce cultul cneazului « neo-martir » Lazăr Hrebelinovici — cu ecouri muntene în plin secol XVI — prelungea pe cel al suveranilor din Raška. Aceștia erau priviți drept continuatori ai cîrmui-torilor din Diocleea, într-un remarcabil act spiritual de « translatio regni » balcanică ce ar putea fi apropiat de cealaltă medievală « translatio » est-europeană, aceea petrecută în Rusia, din veacul al XI-lea pînă în cel de al XV-lea, de la Kiev la Vla-dimir și de aici la Moscova.

Diversă, așadar, înlăuntru-i, Europa sud-orientală, Europa răsăriteană în întregul ei era deja — și mai demult încă — din ce în ce mai depărtată de Occidentul con-tinentului. Separate din unghiul doctrinei prin veacurile IV—V, cele ale Părinților teologiei medievale, tot mai deosebite sub aspect confesional din veacul al IX-lea începînd, dar tolerîndu-se reciproc pînă la brutală ruptură din secolul al XI-lea — sub veșmîntul schismei și sub baniera cruciadei —, Apusul latin și Răsăritul bizantin aveau să cunoască, se știe, decisiva și dureroasa lor confruntare la începu-

turile dintii ale celui de al XIII-lea secol. Ale unui secol în care suveranitățile slave și bizantine ale Sud-Estului european și ale Asiei Minore — cu « școlile » și cu autonomiile lor regionale sau « naționale » avant la lettre, din Serbia, Epir și Bulgaria, de la Niceea și de la Trapezunt — luau locul unui Imperiu căruia i se potrivea acum, ca niciodată parcă, ceea ce avea să fie peste timp imaginea voltairiană a Bizanțului, « un grand arbre . . . assailli de tous côtés par la tempête ». Ale unui secol, nu mai puțin, care consemna, politicește dar și spiritualicește, debuturile unei lungi ofensive catolice de expresie latină la cele două capete ale lumii ortodoxe — pe țărmurile Baltice și pe cele ale Bosforului —, ca și la Dunărea de Jos românească, în Rusia de miazăzi, în Balcanii slavi. Ca un reflex al acestei împrejurări, ca un reflex, de asemenea, al inexorabilei bariere mongole prelungite dincolo de 1300 și ajunse până la Volga, o netă frontieră stilistică avea să despartă, pe țărmul civilizației, cele două Europe, cea bizantină și cea occidentală; acolo unde triumfurile, aproape simultane, ale stilului paleolog și ale stilului gotic aveau să ștergă treptat unele comune trăsături ale vremurilor dinainte, moștenite din comunitatea mediteraneană a primului mileniu, recunoscute în cutare analogii între arta carolingiană sau ottoniană și arta orientală din jurul anului 1000 sau între stilizarea și elansata zveltețe a artei comnene și artele romanului.

Această referință occidentală ne poartă, de fapt, către o altă trăsătură a începuturilor civilizațiilor balcanice. O am în minte pe aceea ale cărei prime schițări își are rădăcinile într-un anume aer de familie al monumentelor amintitului stil paleolog, în prima parte a veacului al XIV-lea, așa cum le cunoaștem prin frescele și mozaicurile de la Kahrie Djami, de la Sf. Apostoli din Salonic sau din grotle de la Ivanovo, cu eleganța lor căutată, cu rafinamentele lor cromatice, cu spiritul lor narativ și gustul pentru apocrif, cu angoasa lor eshatologică, cu enciclopedismul lor antichizant ce vor contamina, înainte și după 1400, arta românească la Curtea de Argeș și Rusia moscovită cu iconarii săi. Sau așa cum le recunoaștem în arhitectura, atât de pitorească, a Bizanțului final cu înclinarea spre asimetrie și mișcare, spre policromia fațadelor — la Constantinopol și Mesembria, în Macedonia și Serbia moraviană —, ca o trăsătură aproape « internațională » regăsită și în arta Islamului sau în aceea a goticului de cărămidă din cîmpurile Nordului. Iar dacă am folosit termenul de « internațional » am făcut-o deliberat, anume spre a sublinia — dincolo de contururile locale ce ne sînt cunoscute — ideea unei certe unități de civilizație a secolelor XIV — XV în Europa orientală și de sud-est, o unitate pe care lungul moment otoman avea să o frîgă conducînd la situații politice și culturale mult diferite, la sud și la nord de Dunăre.

Sîntem astfel aduși a întui un internaționalism medieval tardiv al Europei răsăritene, comparabil — de ce nu — ca ampleare și ca așezare cronologică cu ceea ce era în Apus « goticul internațional », aristocratic și aulic. S-a vorbit chiar, în această perspectivă tocmai, despre un « internaționalism monahal », despre un « ascețism internațional », despre o « Internațională isihastă » — sintagma aparține bizantinologului român Alexandru Elian —, cu ecouri notabile în texte, în artele vizuale, în speculația teologică. Era, aceasta, lumea balcanică a unei comunități spirituale intrate într-o criză dramatică dar fecundă, oiseminate în centre culturale dependente, circumstanță care nu este lipsită de paralele, aș zice, cu un fenomen similar est-european cunoscut trei sute de ani mai tîrziu, cu osebire în sferele abstracte ale teologiei și filozofiei, în civilizația postbizantină și postrenascentistă a Turcoației, în Grecia și în Italia. În țările române și în Rusia, nu mai puțin la înalta școală patriarhicească din Stambul. Acolo, deci, unde avea să fie atotstăpîna toare în secolul al XVII-lea atmosfera, din nou internațională, a confrerii ortodoxe



de sorginte padovană, cea a lui Lucaris și a lui Corydaleu, cea a « iatrofilozofilor » aristotelici, cea a Cantacuzinilor și a Mavrocordaților ajunși în scaunele de la București și Iași. Era — spre a ne înturna la veacul al XIV-lea — lumea lui Grigore Sinaitul și a celor doi cărturari de la Tîrnovo, Teodosie și Eftimie, a lui Isaia de la Hilandar și a lui Nicodim de la Vodița și Tismana, cei ce difuzau, cu instrucții și inteligențe foarte diferite, un același climat de cultură al cărui « omfalós » spiritual era Athosul cu anexa sa, deloc neglijabilă, reprezentată de mănăstirile capitalei bizantine, ale Cetății ce-și trăia acum începutul fastuoasei agonii.

În această comunitate internațională unde căile culturii se împleteau, totul aparținea aceluiași orizont al spiritului și aceluiași patrimoniu: un bulgar precum Constantin din Kostenec scria în Serbia viața unui cîrmuitor al locului, pe cînd un bizantin sîrbizat ca Demetrios Cantacuzinul redacta « jitia » celui mai însemnat sfînt bulgar, în aceeași vreme în care sîrbul Pahomie ostenea la hagiografia rusești, iar balcanicul Grigore Țamblac făcea figură internațională — la Dečani în Serbia, la Suceava și Kiev, la Moscova și la conciliul de la Konstanz —, asemănător fiind, prin călătoriile sale, cu contemporani apuseni ajunși în cruciadă tîrzie, din Anglia, și Burgundia sub zidurile Famagustei.

Era, în fine, aceasta, lumea curților regale, cneziale și voievodale apropiate, ca mentalitate, de reședințele senioriale ale goticului, lumea cărturărească, rafinată, elegantă și savantă, cea a picturilor de la Mistra și Manasija, cu îndepărtatele lor ecouri în Rusia de miazănoapte, la Kovalevo, în aceeași Rusie unde suprema izbîndă plastică ce s-a numit « Troița » lui Rubliov avea să exprime, foarte curînd, neliniștile unui ev mediu pe cale de a se stinge.

Spre a înțelege mai bine un atare climat internațional al unor ținuturi așezate sub dublul semn al Bizanțului și al propriilor lor moșteniri, geografia istorică, drumurile tradiționale sînt cele ce ne ajută aproape tot atît cît o face istoria politică. Ajung astfel la ultimul gînd pe care mi l-a iscat, mai demult, reflecția fugară asupra deschiderilor și închiderilor istorice ale colțului de lume pe care îl locuim. Gîndul despre ceea ce am convenit că s-ar putea numi « coridoarele culturale » ale Sud-Estului european. « Coridoare » cu atribute active, dinamice, internaționale, pulsînd de-a lungul unor străvechi trasee ale antichității și ale preistoriei chiar, drumuri de migrație, negoț și cucerire, vinînd în evul mediu bizantini și români, sîrbi și bulgari, tătari și genezezi, turcomani și vikinci, într-o singură și inextricabilă lume ce vehicula spre toate orizonturile, neabătut, cîştigurile civilizației.

Așa cum Peninsula Balcanică — divizată geografic într-o regiune dinarică, într-alta așezată de-a lungul Moravei și Vardarului, într-o a treia cuprinsă de Dunăre, crestele Rodopilor și Marea Neagră — a cunoscut, din vreme clasică încă, o împărțire în provincii grecofone și latinfoane, din Dalmația și Macedonia pînă în cele două Moesii și în Tracia, spațiul dunărean s-a configurat la rîndu-i, pe temelul unor dispărute dar neultate autorități dacice și, mai apoi, romane, în cele două mari zone ale sale, internaționale, « cosmopolite », ale căror puncte coagulante au fost — dintotdeauna deschise Sudului, Romei și Bizanțului —, la cele două extremități ale pămîntului românesc, Dobrogea și Banatul.

Însăși așezarea geografică a acestor « coridoare » ce separaseră lumea clasică de nesfîrșiturile unui Barbaricum nomad, prelungind către Răsărit cîmpia est-balcanică, iar către Apus munții din Peninsulă, le-a conferit o anume, perpetuă, deschidere spre steпа rusă și spre pusta maghiară unite, acestea din urmă, cu deșerturile Asiei și cu lumea atlantică. Pe « coridorul apusean » legînd Porțile de Fier ale Dunării și bazinul Tisei cu văile Moravei, Timocului și Iskerului, cu Craina sîrbească, Macedonia și Marea Egee, au controlat romanii din Panonia întregul spațiu dinaric, pe alci au circulat călugări misionari și meșteri constructori ducînd expe-

riența unor șantiere monastice, pe aici au mărșăluit «cătanele» casei de Habsburg, pe aici s-au prefirat elemente de tehnologie populară și de artă somptuoasă sau cultul vestitului Dimitrie, cel venerat de la Salonic — a doua mare metropolă imperială a Bizanțului — până la Szegedul Ungariei. Pe «coridorul răsăritean», unind gurile Dunării cu Crimeea, stepa dintre Prut și Marea Neagră cu Bulgaria maritimă, cu Adrianopolul, Constantinopolul și Asia Mică, au fost colonizați ereticii anatolieni, au coborât dinspre Septentrion varegii suedezi, au ajuns cu autoritatea lor directă patriarhii bizantini.

Cum se vede, la capătul dinspre miazăzi al fiecăruia dintre aceste «coridoare», ca la o încheiere sau, dimpotrivă, ca la o inițiere a unei aventuri din istoria civilizației, a stat mereu modelul cultural prin excelență, dătătorul de măsură sau mereu rivnitul, purtând același nume tălmăcit diferit, «orașul lui Constantin» sau Stambulul. Era, aceasta, Cetatea, și sub semnul ei tutelar s-a definit, din vechime către timpurile moderne, mereu întoarsă către sine și deschisă totodată continentului, lumea Sud-Estului european.

Dincolo de înțelesul internațional al civilizațiilor sale medievale — deslușite prin cărturari, prin plămuiuri artistice și literare, prin legende, eroi și folclor —, ideea statală ca și premisele unor ideologii ce aveau să devină naționale au răzbătut aici de timpuriu. «Marea Idee» elenică inaugurată prin imperiul exilat de la Niceea și culminată cu independența grecească a secolului trecut; «ideea ilirică» pregătită de particularismul sîrbesc al timpului Nemanizilor și de efortul imperial al lui Dușan; «ideea bulgară» ilustrată către cel de al XVIII-lea veac de un Paisie Hilandarski; «ideea latină» a românilor așa cum o știm prin cronicarii moldoveni și munteni, dar neignorată cumva de texte bizantine sau de învățați italieni din Quattrocento — înrudite, toate, între hotarele unui aceluiași vechi fenomen est-european de coborîre la vîrstele clasice sau protoistorice ale obîrșiei, cu «ideea scitică» a Renașterii ungare corviniene, cu «ideea sarmatică» a Barocului polonez, cu «ideea rusă» străbătînd timpul, de la doctrina celei de-a «Treia Rome» pînă la slavofilismul generației lui Dostoievski — ne introduc, de fapt, în ideologiile naționale ce fac parte din trecutul nostru comun, contradictoriu și nu odată tumultuos.

Există, poate, în aceste îndepărtate începuturi ce au stat sub veghea Cetății, în civilizația de sinteză bizantino-balcanică a evului de mijloc, un înțeles cultural și un sens omenesc mai adînci decît se crede îndeobște. Un înțeles și un sens pe care sîntem chemați, astăzi ca și mîine, a le descifra corect, a le defini mai bine, spre a apropia mai mult de noi înșine această parte, a noastră, de lume și destin.

◀◀ Relieful de pe fațada bisericii rusești de la Iurlev-Polskoi (1230—1234)

◀ Detaliu de fațadă de la Iurlev-Polskoi (1230—1234)

RECUNOAȘTERE INTERNAȚIONALĂ

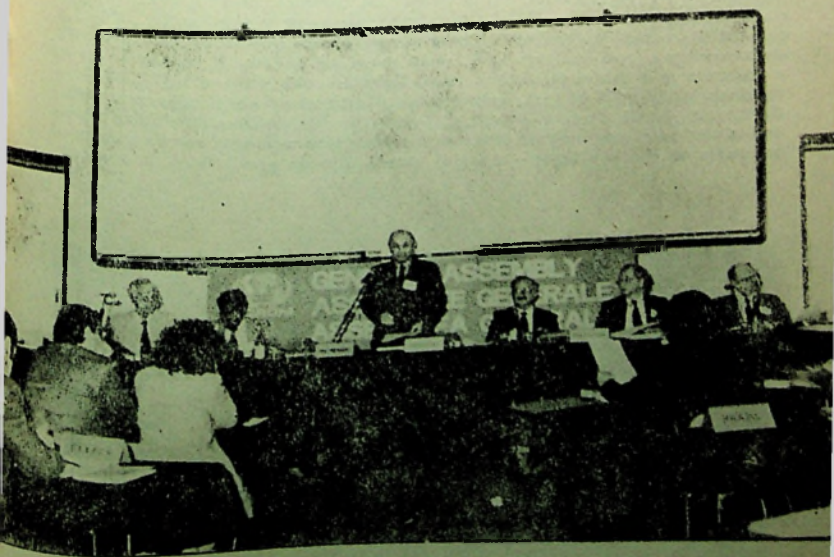
ANDREI PLEȘU

Istoria artei ca adăpost al capodoperei

Pe strada Canonicilor din Cracovia, am înregistrat în trecut, acum patru ani, următoarea inscripție, așezată lângă intrarea unei clădiri vechi: « Institutul universitar pentru invenții și pentru ocrotirea proprietății intelectuale ». Lipsit de pedanterie administrativă, zidul acestui institut impunea printr-o bătrînețe vitală, dispusă să protejeze — donquijottesec — singurele bunuri care nu se cuplează, în mod necesar, cu ideea de posesiune: bunurile intelectuale. Bunurile intelectuale nu sînt avere, ci *ființă*. Institutul polonez se referea, desigur, la problema juridică a brevetării de invenții, consfințind dreptul de inalienabilă proprietate al inventatorului asupra ingeniozității sale. Dar, divagînd, putem reflecta, melancolic, asupra unei jurisdicții mai largi, activă nu doar în sfera proprietății, ci și în aceea, mai delicată, mai greu codificabilă, a *identității* spirituale. În jurul bunurilor comune există un foarte elaborat sistem de apărare. Legitimarea valorilor materiale e blindată de legalitate. Dimpotrivă, legitimitatea valorilor spirituale e, în asemenea măsură, « de-la-sine-înțeleasă », încît ocrotirea lor e lăsată, nu o dată, la voia întâmplării. De cele contemplative se ocupă, ineficace, doar naturile contemplative. Cînd, de fapt, tocmai ele — valorile contemplativității — au nevoie de energia compensatoare a unor apărători dinamici și întreprinzători.

O asemenea energie, pentru care apărarea valorilor nu poate fi decît *ofensivă, realistă, concretă*, e calitatea distinctivă a lui Vasile Drăguț. Tipologic, el nu ține de « casta » sacerdoșilor, ci de aceea a războinicilor. Robust și perspicace, de o inflexibilă hărnicie, rapid și tonic, tactician aprig și combatant obstinat, Vasile Drăguț are dotația ideală a păstrătorului de teritorii și de cetăți. E un oștean, un oștean învățat, ale cărui campanii sînt lungi călătorii de studiu. Îmbinînd veghea armelor cu reflexia, spiritul de cruciadă cu umilitatea pelerinajului, aplecarea spre trecut cu dexteritățile imediatului, Vasile Drăguț se înscrie în teritoriul umanioarelor cu un instrumentar din specia lui « a face »: istoria artei, de pildă, e, pentru el, altceva decît o simplă sumă de informații, o oarecare arhivă bibliografică: e o sumă de drumuri și popasuri, o funcție a călătoriei; a umblat prin țară cît toți studenții săi la un loc și în efortul de a inventaria toată suflarea artistică a României medievale a atins — tehnic vorbind — performanța unei instituții. Monumentele țării — și în genere, istoria românească — au devenit pentru Vasile Drăguț amintiri personale. Le invocă fără emfază, cu o tandră familiaritate, cu aerul de a fi participat nemijlocit la tot ce povestește. Fie că se ocupă de monumente izolate (Dobrovăț, Humor, etc.), fie că se angajează în riscanta întreprindere — rară la noi — a sintezelor (*Pictura murală din Moldova, Pictura murală din Transilvania, Arta gotică în România sau Arta*

românească în întregul ei, din preistorie pînă în zorii epocii moderne), Vasile Drăguț se impune printr-o vitală inițiativă investigatoare, împletind acribia cea mai severă cu emotivitatea, aplecarea spre narativ cu analiza la obiect, experiența criticului de artă cu informația istoricului. Atent la situarea europeană a fenomenului artistic românesc, dar foarte sensibil la coloratura lui locală, Drăguț practică o istoriografie echilibrată, în care pregnanța documentului primează asupra oricărui exces de interpretare. Să adăugăm că Vasile Drăguț e dintre puținii care nu se mulțumesc să știe pur și simplu, ci se simt *răspunzători* de ceea ce știu. A ști e — în asemenea cazuri — a te institui martor și apologet al adevărului pe care îl știi. Dacă știi frescele vechi ale Moldovei, le aperi. Dacă nu le aperi, nu le știi cum se cuvine. Dacă știi capodoperele arhitecturii noastre medievale, le aperi. Altfel nu le știi cum se cuvine. A ști lucruri nu are sens decît dacă asta înseamnă a le face să supraviețu-



iască. În disciplina — amăruie — a supraviețuirii, Vasile Drăguț are o competență, am spune, străveche. A povestit o dată cum, după fiecare înmormintare, țărani olteni aveau obiceiul să așeze la răscruce de drumuri, sau pe marginea lor, câte o troiță de aducere aminte. După mai mulți ani, s-au acumulat, astfel, dealungul a zeci de kilometri, nenumărate asemenea troițe, printre care călătorul mergea strălucit ca într-o procesiune. La un moment dat însă, prudența a unui administrator local a decis înlăturarea troițelor cu pricina. Și atunci, sătenii au găsit soluția de a le păstra: le-au suit în pomii de la marginea drumului, ascunzându-le printre frunze și ramuri, cum se ascund darurile în bradul Crăciunului, cum se așează luminările într-un candelabru. În felul acesta, consimțind să facă nevăzută memoria, pentru a-i păstra totuși chipul, țărani olteni au devenit eroii propriei lor legende. Vasile Drăguț, consanguinul lor, nu spune degeaba o poveste ca aceasta. O spune ca pe o pildă întăritoare și ca pe un program. Ca pe o pășanie care ține de hazul și de necazul unui destin.

Lui Vasile Drăguț nu-i place însă alunecarea destinului spre fatalitate. El crede în virtutea salutară a faptei. Ca vicepreședinte (în 1968) al Consiliului Național Român pentru Muzee, ca director al Direcției Monumentelor istorice (1971—1976), ca membru (din 1972) în comitetul consultativ al Consiliului Internațional al Monumentelor și Stilurilor (I.C.O.M.O.S.) și, de curînd, ca președinte al adunării generale a Centrului Internațional pentru Cercetarea, Conservarea și Restaurarea Bunurilor Culturale (I.C.C.R.O.M.) — cu sediul la Roma —, după ce, mai întîi, fusese profesor asociat și membru în comitetul directoral al acestui impozant organism interguvernamental, Vasile Drăguț s-a consacrat ca un adevărat « tehnician » al supraviețuirii, ca un expert de rang european în problemele salvării și conservării de mari monumente istorice. Alegerea unui specialist român în funcția de conducere a unei instituții care, avînd drept țel punerea la adăpost a tot ce e mai de preț în arhiva umanității, adună laolaltă — sub patronaj U.N.E.S.C.O. — reprezentanți din 69 de țări, ne onorează, firește, și ne obligă. Nu e un prilej de vanitate, ci de pozitiv orgoliu. Cei care, în numele acestui orgoliu, se vor dedica unui neodihnit efort de conservare a identității naționale, vor binemerita — asemenea lui Vasile Drăguț — omagiul nostru plin de gravitate și de speranță.

Ne-au vizitat și ne-au rămas în memorie

BUCUREȘTI

CAPITALĂ A PRIETENIEI

8

Ne-au vizitat și ne-au rămas în memorie: ALICIA ALONSO,
ALVIN NIKOLAIS, ISAAC STERN, BEDRETTIN TUNCEL

Întâlniri pe meridiane românești evocate de: IRINEL LICIU, RALUCA
IANEGIC, GEORGE MANOLIU, EMIL CONDURACHI



ALICIA ALONSO

În urmă cu aproximativ 25 de ani, Baletul Național din Cuba a făcut un turneu la București. Am avut astfel prilejul s-o cunosc pe vestita balerină Alicia Alonso, vedeta acestei trupe, în cadrul unei întâlniri la A.T.M. Trebuie să mărturisesc că nu am schimbat mai mult de două-trei fraze convenționale. De aceea, mă voi referi, în puține cuvinte, doar la aspectele exterioare ale acestei întâlniri.

Alicia Alonso avea o față cu trăsături puternice, ochii mari și privirea adâncă. Sub un aspect vestimentar oarecare, ea constituia o apariție discretă: n-avea nimic din ostentația obișnuită a unei celebrități. Cu toate acestea, manifesta o deplină siguranță de sine, purtând parcă după ea întreaga venerație a trupei, ca pe un accesoriu firesc. În cadrul acelei primiri entuziaste, ea a acceptat, resemnată și indiferentă, toată forfota de rigoare; dar nu s-a străduit nici o clipă să devină afabilă. Mi s-a spus s-o conduc de braț. Auzisem că a suferit o operație la ochi și că nu vedea bine. Datorită reacțiilor ei, mi-am dat seama că nu vedea aproape deloc: umbla ca un om care traversează prin întuneric o încăpere necunoscută. Nu voi izbuti nici-o dată să înțeleg pe deplin cum o ființă aproape oarbă, cum era ea, reușea să aibă, pe scenă, un echilibru desăvârșit, așa cum n-am mai văzut la nici o altă dansatoare.

În seara aceleiași zile, la Operă, am asistat la spectacolul cu Giselle. Știam despre Alicia Alonso că are «venerabila» vîrstă de 42 de ani, și că este bunică. Prima ei apariție pe scenă nu m-a încîntat: mi s-a părut aproape urită, avînd o gură enormă, atîrnată parcă într-un suris fix. A dansat actul I cu o mare precizie tehnică. Dar, în afara acestui lucru, mi s-a părut că pe scenă nu se petrecea nimic deosebit: arta ei nu-mi oferea nimic care să iasă din comun. Precizia și siguranța tehnicii ei mă lăsau indiferentă, atîta timp cît nu le depășea, pentru a se abandona dansului. M-am și întrebat atunci, în timp ce o priveam, pe ce anume se întemeia oare marea ei faimă. Bineînțeles, puteam să accept că se afla într-o zi nu tocmai bună; sau poate că eu, ca spectatoare, mă aflam într-o seară proastă, eram lipsită de receptivitate; sau poate că totul se datora doar vîrstei ei. În orice caz, mișcarea sa mi-a lăsat impresia că este lipsită de prospețime. Eram dezamăgită și plictisită, și aproape decisă să nu mai stau și la actul II. Totuși, mi-am zis, nu era corect să plec fără a vedea măcar o parte din actul următor, pentru a-mi face o idee cît mai exactă despre personalitatea ei.

Odată cu actul II a început însă un adevărat miracol: parcă nu ea, cea din actul I, ci o altă dansatoare ar fi intrat în scenă: extraordinară, nepămînteană, pluitînd pe de-asupra scenei, purtată parcă de niște brațe invizibile și sfinte. Aerul din

jurul ei părea rarefiat, mișcarea ei era selenară. Mi-am dat seama că degaja o vrajă irezistibilă, că nu era deloc urită, dar în același timp nu era nici frumoasă: că era pur și simplu sublimă.

Incredibilă metamorfoză — de la un act la altul ... Astăzi, după atîția ani de zile, citind un interviu al ei, aflu că — după propria-i declarație — maniera sa de a dansa era cea « a plutirii ». Mi se pare prea modest și prea simplu spus: căci, după părerea mea, nu e vorba de o manieră de a dansa, ci de un dar aparte, unic, și foarte personal; un dar, o înzestrare excepțională, care a făcut-o să se remarcă chiar în rîndul celor mai mari dansatoare din lume, asigurîndu-i celebritatea.

M-am gîndit de multe ori cum aș putea să-mi explic comportamentul artistic, atît de diferit de la actul I la actul II, al Aliciei Alonso, în acel spectacol cu Giselle. Fără îndoială, avusese o jumătate de seară proastă, accident ce i se poate întîmpla oricărui interpret, și care iese în evidență mai ales la un mare artist. Un artist mediocru este, mai mult sau mai puțin, mereu egal cu sine. În schimb, la un mare artist, discrepanța între o seară bună și una proastă, sau între un moment sau altul al aceluiași spectacol, poate să fie enormă și derutantă pentru mulți spectatori. Unii dintre acești artiști excepționali încearcă, uneori, un fel de spaimă, ca în fața unui pustiu interior, care-i face să reacționeze foarte ciudat. Cunoscut două exemple în sensul acesta. Se spune despre Svyatoslav Richter că, aflîndu-se la Praga, nu apăruse încă în sală la ora începerii concertului pe care urma să-l dea. Nimeni nu știa ce anume se petrece, nici unde se află artistul. Dar publicul praghez, docil și respectuos, l-a așteptat în tăcere. După mai bine de o oră, Richter a apărut pe scenă, s-a îndreptat liniștit spre pian și a oferit publicului o seară muzicală de neuitat. S-a aflat abia după aceea că marele artist suferise de acel gol interior care-l împiedica să apară în fața publicului în plenitudinea talentului său, și că simțise nevoia să facă o plimbare prin cimitir, în acea lume a tăcerii plină de semnificații ca și muzica sa. Se cunoaște, de asemenea, nefericitul caz al minunatei Maria Callas care a refuzat să ducă pînă la capăt un spectacol de gală la Scala: l-a întrerupt, considerînd că nu se află « în formă », și astfel și-a atras oprobriul unui public total neînțelegător. Asemenea cazuri, de răzvrătire a artistului, sînt, ce-i drept, foarte rare. În general, interpreții sînt obligați — și cei mai mulți își acceptă supuși soarta — să-și desfășoare arta ca pe propria lor viață, adică fără nici o oprire, îndurînd și depășind difișoarele — fizice sau psihice — ale unor momente, pentru a reveni, apoi, după cîtva timp, la adevărata stare de grație care-i definește. Cred că așa ceva s-a întîmplat și cu Alicia Alonso în seara cînd a dansat la noi Giselle.

Am mai văzut-o pe marea artistă cubaneză dansînd în alte două spectacole. E vorba de Prevederi inutile, unul din cele mai vechi baleturi din repertoriul teatrelor lirice, și de Carmen. Mereu alta, ca apariție scenică și ca interpretare, de la un balet la altul, Alicia Alonso a fost, în primul din aceste spectacole, de o mare inteligență artistică, de o surprinzătoare tinerețe a mișcării, realizînd un personaj spirital, plin de umor și vioiciune, de o mare expresivitate și dovedind o remarcabilă dispoziție spre ludic; pe scurt, acest balet prăfuit și neinteresant în interpretarea altor dansatori, a devenit acum, grație ei, ceva plăcut și amuzant, la nivelul unei sensibilități moderne. În ce privește rolul lui Carmen, Alicia Alonso a demonstrat cît de complexă este personalitatea sa artistică: dansatoarea eterică din Giselle, cît de complexă este personalitatea sa de o mare și atrăgătoare feminitate, de actul II, s-a transformat într-un personaj de o mare și atrăgătoare feminitate, desfășurînd o mișcare extrem de senzuală.

După mai mulți ani, am reîntîlnit-o pe Alicia Alonso în cu totul altă ipostază. În 1972, am făcut parte din juriul Festivalului internațional de balet de la Varna,

prezidat de Galina Ulanova. Bineînțeles, baletul cubanez a fost prezent cu o echipă interesantă de tineri dansatori, elevi ai celebrei balerine, care-i însoțea, făcând firește parte și din juriu. Extrem de retrasă și rezervată, mereu înconjurată numai de elevii săi, cu care se antrena încă zilnic, dând dovadă de o uimitoare vitalitate, Alicia Alonso m-a surprins, în același timp, prin energia — aș zice, ca de leoaică — cu care «se bătea» pentru minunații dansatori de sub îndrumarea sa.

Orice personalitate artistică e greu de caracterizat în câteva cuvinte; cu atât mai mult, o artistă proteică, așa cum a fost Alicia Alonso. Tot ce-aș putea să spun, totuși, este că, în anumite momente ale dansului, îndeosebi în Giselle, în actul II, ea mi s-a părut că întruchipează întru totul acel tip de dansator căruia i se potrivesc



«training». «Sînt preocupat, a continuat Alvin Nikolais, în timp ce acompania el însuși dansatorii, la diverse instrumente de mici dimensiuni, sînt preocupat să mut centrul corpului în oricare parte a corpului, o schimbare neobișnuită, presupunînd și o mișcare psihică adecvată».

Alvin Nikolais își propune astfel o decentralizare a tehnicii și prin aceasta dansul contemporan îi datorează enorm. Îmi amintesc și acum figurile calde surizătoare ale dansatorilor lui Nikolais care, după ce și-au încheiat demonstrația, au fost invitați să asiste și ei la o demonstrație — de astă dată de dans clasic executată de cîțiva elevi și dansatori ai noștri. Era pe chipurile lor acea înțelegere îngăduitoare pe care și-o dă acceptarea clasicului ca fiind doar o porțiune a «drumului».

Antrenamentul de descendență academică, fie el și în formele sau formulele noi, balanchiniene, rămîne susținătorul unei centralizări fizice și tributarul unei imuabilități psihice. Nikolais încearcă, și reușește pe deplin, decentralizarea execuției prin complexa și completa tehnică a improvizației de grup, urmărind fluxul imaginativ al «sine-lui» în contact cu «alt sine», veghiind la o perpetuă întrepătrundere de răspunsuri gestuale, verificînd metamorfoza metaforei. Rezultatul este «frumos» prin imprevizibil. L-am întreb pe Alvin Nikolais care este cheia unei asemenea abilități tehnice; îmi mărturisea că una dintre cele mai dificile sarcini, în sala de studiu, este eliberarea dansatorului de greutatea propriului eu și transformarea lui în virtutea a ceea ce el numește «fluid self»; «... eu cer dansatorului o concentrare mobilă și un plasament maleabil în orice moment. În «Vortex», ca de altfel în antrenamentul de fiecare zi, primul sfat pe care îl dau este acela al transferului valorilor de mișcare de la dansator la dansator».

«Oricum, spunea Murray Louis, fost elev și actual colaborator al lui Nikolais, fiecare dansator care a lucrat cu Nik în timpul compoziției unui balet devine în mod acut sensibil față de noțiunea de timp». Cînd schema mișcării este definitivă, apar indicații determinante pentru fiecare început de frază a mișcării respective. «Noumenon», spre exemplu, are o frază ca punct de reper și ea alunecă o dată cu dansatorii de la o formă a mișcării la alta. Într-un asemenea context este interesant de observat cum dansatorii care nu au colaborat cu Nikolais la elaborarea compoziției și care vin doar ca interpreți din exterior ai unei partituri deja date, interpretează în afara dependenței de simțul timpului — și atunci interpretarea suferă o adîncă lipsă. «Dincolo de timp, îmi spunea Nikolais, pentru mine «movement» este tiparul general al acțiunii, iar «motion» itinerariul intern care o califică și o particularizează ca dans».

Că poartă titlul de «Cort», «Divertissement», sau «Scenariu», secretul fascinației scenice declanșat de creațiile lui Nikolais, prezentate pe scena Operei bucureștene, îl constituie decupajul vizual, mergînd pînă la fragmentarism gestual și ideatic. În acestea ca și în «Totem» siluetele se mișcă în spatele unor ciclорame desenate, reflectoarele funcționează diferit, pe grupe de mișcări, designul scenic devine ingenios sub imperiul luminilor fascinante. Este o uluitoare tehnică de ecleraj teatral, făcînd parte din însăși concepția estetică a coregrafului. Ea îi dă posibilitatea lui Nikolais să modeleze corpul dansatorilor, să dea densitate spațiului scenic, să descompună și să recompună cele mai banale mișcări restituindu-le semnificații pierdute sau alipindu-le altele nebănuite.

Vorbesc cu Nikolais despre «Turn» — interesant, autorul se descoperă și aici ca fiind susținătorul aceluiași dimensiuni estetice din lucrările precedente.

Și totuși «Turnul», poate un Babel al dansului, rămîne cea mai puternică dintre compozițiile prezentate nouă, prin acea extraordinară capacitate a mișcării de a vorbi simbolic, prin acea secretă putere de a lăsa în urmă uneori, de a depăși neașteptat înseși intențiile primordiale ale creatorului.

ISAAC STERN

Intr-o convorbire pe care Fritz Kreisler a avut-o — către anii '50 — cu muzicologul Émile Vuillermoz, marele violonist își exprima uimirea față de extraordinara creștere a nivelului profesional în tehnica instrumentală a tinerilor violoniști. « Există în momentul acesta — spunea Kreisler — sute de elevi, care au, dacă nu geniul, dar meșteșugul lui Paganini. Nici o dificultate tehnică nu-i descurajează. Sint în stare să execute cu ușurință tot ceea ce a fost scris mai greu pentru instrumentul lor și aceasta este cu totul nou în istoria stilului instrumental. Dar, din punct de vedere al geniului interpretării și al acelei calități misterioase care este forța magică de comunicare a unui ilustru concertist, secolul nostru nu diferă prea mult de celelalte ».

Adevărată, dar totuși lapidară constatare care nu descoperă și consecințele estetice ale acestei noutăți descumpănitoare în raportul tehnică-interpretare.

Kreisler este ultimul dispărut dintre cei trei mari, incomparabili artiști ai secolului nostru — Thibaud, Enescu, Kreisler. Ei au fost dăruți cu acea calitate misterioasă care declanșă vraja colectivă, dar dincolo de această forță sugestivă, ei au adus pe scenă date artistice noi, deosebit de importante, hotărâtoare pentru definirea marii personalități. Fiecare a fost mesagerul sensibilității și spiritualității poporului din care au pornit în lume. Kreisler întruchipa aerul « wienerisch » cu o forță asemănătoare valsurilor strausiene. Thibaud — le prince charmant — esențializa calitățile de grație, inteligență și proporție specifice spiritului francez. Românul Enescu a reușit — atât în interpretare cât și în compoziție — să realizeze o creație unică, în care apare integrarea elementelor specifice muzicii românești în forme de tradiție universală, întregul proces sublimându-se într-o poezie inefabilă. În ce privește calitatea fluidului emoțional care ilumina du-se într-o poezie inefabilă. În ce privește calitatea fluidului emoțional care ilumina comunicarea artistică, cei trei au avut ca model pe marele Ysaye. El a adus bucuria de a cânta pentru oameni, de a răspîndi frumuseți de sunet și de frazare. Acel opus 27 — « Șase sonate pentru vioară solo » — demonstrează o nouă pătrundere în posibilitățile expresive ale violonului și o nouă perspectivă tehnică superioară, continuînd linia Paganini — Wieniawski. Din acest dar excepțional s-a orientat o întreagă pleiadă de mari violoniști, care dacă nu s-au ridicat în zona poetică a celor trei, au stabilit însă un echilibru în raportul tehnică-interpretare. Astfel, Busch și Szigeti, Francescatti și Milstein, sau Heifetz — care a fost un fenomen ce a depășit tot ce se realizase în tehnică și brlo în etapele anterioare. O splendidă contribuție la limpezirea problemelor estetice au avut-o elevii lui Enescu — Yehudi Menuhin, Artur Grumiaux, Christian Ferras. În sfîrșit, cei trei străluciți contemporani — David Oistrach, Henryk Szeryng și Isaac Stern — mari personalități care au înțeles să mențină stilului violonistic acele calități expresive proprii instrumentului și strict necesare pentru comunicarea sentimentelor etern umane. Ei au un merit imens, pentru că au cultivat acest stil, indiferenți la teoriile estetice generate de inflația tehnică și de multe ori de non talent. Acesta este fenomenul care-l îngrijora pe Kreisler. Paralel cu extraordinarul progres tehnic, secolul lucidității a produs o răcire a sensibilității artistice. Se urmărește acum o perfecțiune glacială, invocîndu-se chiar o nouă atitudine estetică. Este adevărat că excesul de romantizare din secolul trecut a produs o reacție forță de expresia dulceagă a glisandelor care slăbesc tensiunea și alocvența discursului muzical. Dar a extinde această epurare și asupra elementelor de agogică și de culoare,

uscind mai ales expresia atât de caldă a instrumentului, sint exagerări periculoase, neadecvate comunicării artistice. Cum pătrundem în universul poetic al lucrărilor și cum putem reda sensurile inspirației creatoare cu elemente sărace, rigide și indiferente? Cît de semnificative erau cuvintele lui Ysaye: « Il faut jouer en mesure... sans mesure », sau « Il faut phraser comme on respire, en y pensant, sans y penser », sau « Ne vibrez pas toujours, soyez vibrant »... Așa aflăm muzica dincolo de text, așa se poate ridica interpretul talentat în zona poeziei.

Am insistat asupra evoluției de a jumătate de secol a concepției de stil interpretativ, pentru a putea înțelege arta contemporanilor noștri, dintre care Isaac Stern îmi pare cel mai expresiv model.

Ca și înaintașii săi — violoniști americani de origină rusă (Zimbalist, Heifetz, Milstein) — Isaac Stern are o carieră începută și evoluată sub auspicii fericite. De la zece ani a fost elevul lui Louis Persinger (discipol al lui Thibaud și primul îndrumător al lui Menuhin), primind organizarea școlii franco-belgiene, cu toate trăsăturile ei de suplețe, de mare artă instrumentală. Odată ajuns la nivelul virtuozității, Stern își întregeste autentică personalitate, lucrînd pasionat multă muzică de cameră — sonate, trio-uri, cvartete. Această echilibrare nu-i diminuează cu nimic flacăra temperamentului său tumultuos, dar îi rafinează frazarea, agogica și contrastele dinamice. De la vîrsta de 19 ani, începe viața neobosită de turnee, cu un repertoriu imens de peste cinsprezece concerte și cîteva programe de recital, continuînd să studieze permanent creații noi. Discografia sa este bogată în lucrări camerale și cele mai reprezentative concerte cu orchestra. Concertele de Prokofiev (primul acompaniat de Mitropoulos, al doilea de Bernstein) îi prilejuiesc impresionante momente de rafinament și inteligență. Dar Concertul de Brahms, în versiunea Stern-Ormandy — înregistrare cu Philadelphia în 1959 — rămîne una dintre cele mai desăvîrșite realizări ale monumentalei lucrări. L-am auzit și în București cu aceeași emoție cu care am ascultat discul. Stern a venit de cîteva ori în capitala noastră, cu cîte o apariție cu orchestra și cu un recital, împărțîndu-ne generos arta sa interpretativă. Într-o asemenea împrejurare (1965), studenții și profesorii Conservatorului m-au rugat să-l invit să cînte pentru noi. L-am găsit, după 11 dimineață, foarte indispus, luptînd cu cafele și diferite cașete, cu o migrenă rebelă. Mi-a mărturisit că a stat toată noaptea cu niște lăutari de la care se străduise să fure dibăcia realizării unor melisme puțin obișnuite. M-a refuzat politicos, însă curiozitatea cunoașterii unei școli superioare în țara lui Enescu a învins. Dar, lucrurile se complicau: « Bine, vin și voi cînta, dar cu orchestra studenților, astăzi la orele patru ». Mai erau doar patru ore și ceva. Am rugat pe asistenta care mă însoțea să telefoneze la Conservator pentru a afla dacă orchestra mai poate fi convocată. Așteptînd răspunsul, l-am întrebat ce ar vrea să cînte cu orchestra. Mi-a răspuns că puteam alege din două concerte de Tartini, două de Haydn, oricare de Mozart, apoi Bruch, Wieniawski, Mendelssohn, Lalo, Saint-Saëns, Beethoven, oricare de Prokofiev sau Șostakovici. Concertul de Brahms nu era oferit, fiindcă îl cînta peste două zile în Sala mare a Palatului. Uluitoare capacitate de concentrare pe oricare punct al acestui imens repertoriu, pentru a fi redat peste patru ore. Aflînd că orchestra nu mai poate fi convocată, a acceptat să cînte cu pian, dar cu condiția ca în prealabil să ne asculte elevii și studenții noștri. Altă emoție, dar firește era imposibil de a mai găsi o altă soluție onorabilă. Am programat în grabă întîlnirea într-o sală de curs. Stern a ascultat cu multă răbdare totul, punctînd observațiile cu glume colegiale. Ne-a felicitat, urîndu-ne succese mari, apoi s-a hotărît: « Să mergem. Unde cînt? ». L-am condus spre Studioul de Operă, unde am găsit o lume imensă care-l aștepta de mai bine de o oră, într-o căldură insuportabilă. Stern s-a speriat și m-a întrebat răstit: « De ce m-ai adus aici? Toți aceștia sînt violoniști? » L-am răspuns că doar vre-o 70—80, dar el s-a indispus și mai tare și m-a rugat să-l însoțesc pe scenă. Reacția era explicabilă. Un artist poate cînta în săli de mii de ascultători, fără să se gindească

pentru cine cîntă, reușind astfel să se concentreze asupra artei sale. Dar, într-o casă a Muzicii, în fața cîtorva sute de specialiști și 70—80 de violoniști, atenția se descumpănește, fiind asaltată de alte gînduri de răspundere artistică. Stern a cerut voie să fumeze (i s-a adus o scrumieră), apoi, ca să liniștească atmosfera — ce e drept, încărcată — a sugerat un dialog cu sala, invitînd tineretul să-i pună întrebări. Ideea a fost reușită: întrebări interesante, răspunsuri spirituale. Mi-amintesc cîteva: «Studiez cit este posibil din 24 de ore»; «Desigur că am, ca fiecare concertist, un sistem de lucru care rezervă numai o parte din ore pentru programe de actualitate. În rest citesc și lucrez mereu piese noi»; «Cînt bineînțeles multă muzică contemporană, cu condiția ca lucrările respective să nu-mi trateze vioara ca pe această scrumieră... Mai precis, autorii mei preferați sînt Bartok, Enescu, Prokofiev, Șostakovici». Întrebat despre alegerea datelor instrumentale pentru stiluri diferite, Stern ne-a dat cîteva amuzante exemple negative, cîntînd nervos, pătimaș și cu un vibrato strîns, un fragment din Bach, apoi, cu o sobrietate comică a răcit tema Concertului în re minor de Wieniawski. Sala a fost încîntată și comunicarea s-a putut stabili ușor. Cu Alexandr Zakin la pian, Stern a cîntat atunci Sonata a treia, în re minor, de Brahms. Ne-a fost dat să o auzim într-o interpretare fascinantă. Venit foarte în față, la marginea rampei, violonistul a închis ochii, izolîndu-se în căutarea sufletului lui Brahms. Fraza s-a arcurit pe suprafețe mari, dînd discursului muzical o tensiune extraordinară. Broboane mari de transpirație picurau pe Stradivariusul vibrînd pliat sub trăirea artistului, care-i solicita limite de pianissime șoptite sau dezlănțuiri de fortissime ireale. Cei de atunci și poate și Stern, n-au uitat acea întîlnire. Peste un an, o nouă întîlnire cu Stern, la Sala Mare a Palatului care, cu același fidel Alexandr Zakin, ne-a uimit în «Sonata în caracter popular românesc» de George Enescu. Cum au ajuns acești doi artiști să pătrundă atît de impresionant în universul lucrării, în meanou limbajului nemaiîntîlnit în literatura viorii și cum au înțeles toate stările sufletului românesc, de la alean, obidă și durere la jocul șăgalnic, la chiotele de veselie, este greu de imaginat. I-am admirat, înțelegînd totodată că forța creației acestei lucrări ridică tainicul sentiment românesc la înălțimea zonelor luminate, clare, cu precădere în sensibilitatea marilor artiști.

Cîteva ani mai tîrziu, citeam o cronică făcută la un recital Stern-Zakin la Monte Carlo. Criticul sublinia că din cele trei Sonate (de Beethoven, Brahms și Enescu) «Sonata în caracter popular românesc» a produs un entuziasm dezlănțuit. Mi-am amintit de întîlnirea cu Stern, de migrena lui, după o noapte albă în care s-a străduit să fure dibăcia lăutărească...

EMIL CONDURACHI

BEDRETTIN TUNCEL

Totdeauna în viața mea și de cîte ori am avut prilejul am simțit o imensă bucurie de a sta de vorbă cu oameni atît de înzestrați și de călduroși ca Bedrettin Tuncel. Pasionat cercetător al culturilor occidentale și orientale; profesor de limbă și literatură franceză la Universitatea din Ankara — după strălucite studii la universitățile

din Lyon și Paris — timp de mai bine de trei decenii, traducător desăvârșit în limba turcă fie a unor tragedii vechi elenice, fie a unor mari scriitori francezi; fie, în sfârșit, traducător în limbile occidentale a unor poeți turci din epoca medievală; ministru al învățământului și educației naționale după anii '60; președinte al Comisiei naționale turce pentru U.N.E.S.C.O. și apoi, între anii 1970—1972, președinte al Adunării generale U.N.E.S.C.O., Bedrettin Tunçel s-a impus încă din tinerețe prin finețea spiritului său, prin exigența cercetărilor sale, prin sentimentul răspunderii oricărui cărturar față de trecutul și destinele poporului său și, înainte de toate, prin umanismul său. Umanism de formă foarte complexă, izvorînd atît din firea sa caldă și prietenoasă, cît și dintr-o formație intelectuală de cea mai bună calitate, inițiată în celebrul colegiu, altă dată imperial, de la Galata Saray, continuată ani de zile la universitățile franceze și în cercul scriitorilor de limbă franceză.

Ne-am apropiat unul de altul încă din primele momente ale întemeierii « Asociației internaționale de studii sud-est europene » cînd, în calitate sa de ministru al învățământului și educației din Turcia și de președinte al Comisiei turce pentru U.N.E.S.C.O., a devenit partizanul cel mai înfăcărat al ideii colaborării cît mai strînse între oamenii de știință și cultură din cele șase țări ale Sud-estului european. Partizan înfăcărat totodată al ideii profund umaniste de respect pentru trecutul și năzuințele fiecăruia dintre popoarele noastre, însuflețit permanent de ideea că singure cercetările oneste și cu înțelegere pentru gîndurile omului din față pot duce la eliminarea violenței și a forței brutale, a unor diferende mai mult sau mai puțin adînci, care au putut și pot din nefericire încă să despartă oameni, popoare și țări. Astfel se explică și faptul că în toate întîlnirile publice ca și în conversațiile particulare a ținut să sublinieze rolul moderator al României contemporane în vederea stabilirii celor mai bune condiții pentru a asigura pacea în Balcani.

Adora România, aprecia pe români, îi plăcea nespus de mult să vină la noi în țară și — așa cum mi-a spus-o de mai multe ori — să-și împropăteze mintea și sufletul cu aerul curat și înviorător al Carpaților. « Dacă aș putea să petrec o dată pe an o lună la Sinaia (acolo unde am pus bazele Asociației noastre în cadrul colocviului din anul 1962, cu tema « Civilizațiile balcanice și sud-est europene »), aș aduna puteri pentru tot restul anului. Știu că acest lucru nu e totdeauna posibil, dar măcar atunci cînd ar fi posibil, rînd pe rînd, cîte unul dintre voi, mi-ar face bucuria să stăm de vorbă, să rîdem, să glumim, să fim în continuare conștienți, că viața poate fi frumoasă și merită a fi trăită ». Mi-a spus aceste lucruri pentru prima dată chiar la Sinaia, în 1970, unde, ca oaspete al Comisiei naționale române pentru U.N.E.S.C.O. a ținut o strălucită conferință intitulată « Nicolae Iorga, marele istoric al Imperiului otoman ». De altminteri el însuși, împreună cu unul din eminenții istorici ai Turciei contemporane, Enver Ziya Karal, a și realizat parțial traducerea în limba turcă a celebrei « Istorii a imperiului otoman » a lui Nicolae Iorga.

« Vezi — îmi spunea el odată chiar în locuința-i proprie de la Ankara, unde i-am fost adesea oaspete —, meritul cel mare al lui Nicolae Iorga este că, la fel ca Dimitrie Cantemir, alt mare cărturar al poporului tău, a simțit nevoia să prezinte istoria Imperiului otoman în chip obiectiv în cadrul istoriei universale. Desigur, popoarele din sud-estul Europei nu puteau suporta decît cu greu jugul otoman și erau perfect justificate toate încercările, atît de dureroase dar și de tenace, pentru obținerea libertății și independenței lor naționale. Nu numai atît. Acel mare și însuflețit revoluționar grec Rhyas Velestlinos, număra printre popoarele ce meritau a fi eliberate și poporul turc, și pe bună dreptate. Regăsim în această idee rădăcina politicii înnoitoare a lui Kemal Atatürk ».

Aceste idei explică un fapt unic în istoria poporului nostru: în 1978, cei doi buni prieteni ai țării noastre, Bedrettin Tunçel și Enver Ziya Karal au organizat la Ankara,

la sediul Societății turce de istorie, o reuniune cu totul neobișnuită, închinată unei teme atât de scumpe nouă, « O sută de ani de la obținerea, în urma războiului din 1877—1878, a independenței de stat a României ». Ca istoric, pot să adaug că așa ceva nu s-a mai întâmplat niciodată de-a lungul atîtor războaie și tratate de pace mai mult sau mai puțin efemere. O delegație de istorici români a participat la această manifestare și cu uimire și cu emoție. Urmașii lui Osman Pașa de la Plevna elogiau în chip public dreptatea și curajul poporului român de a se elibera pe această cale de sub ultima verigă a celor cinci veacuri de vasalitate față de imperiul otoman. Un asemenea gest ar trebui să fie luat ca exemplu măcar de acum înainte, dacă nu a fost posibil pînă în 1978. Reuniunea de la Ankara a fost și va rămîne un simbol al onestității istoricului și al respectului dintre popoare. Bedrettin Tunçel a fost și a rămas, ca și Enver Ziya Karal, ca și alți istorici turci, prieten adînc al poporului nostru.

Cer îngăduința cititorilor să adaug că Bedrettin Tunçel a fost și un mare prieten al meu personal. Discutînd adesea lucruri foarte serioase, trecînd apoi la amintiri personale, în lungile noastre peregrinări prin Anatolia, Istambul—cea de-a doua Romă de altă dată, Constantinopol—, București sau Sinaia, am simțit că, în felul lui discret dar cald totodată, Bedrettin Tunçel mă îndrăgise. Sper că i-am dat înăpoi cu aceeași căldură răsplată pe care o merita cu prisosință. Rîdea ori de cîte ori îmi spunea: « Dragul meu, nu vreau să te mai văd! Ești un fel de demon: cu vorbe cînd mai de șagă, cu amintiri foarte plăcute, mă faci să lucrez ! ». « Pe cine să pui să lucreze, dacă nu pe prietenii în care ai încredere ? Pe cei care exprimă, pe aceeași lungime de undă, gânduri și sentimente comune ? » i-am răspuns eu.

Ultima noastră întîlnire, cu cîteva luni înainte de neașteptatul său sfîrșit, a avut loc la sediul U.N.E.S.C.O. de la Paris, cu aproape șase ani în urmă. Acest fost președinte al Adunării generale U.N.E.S.C.O. în acel moment și vicepreședinte al Asociației noastre, ne-a ajutat prin cuvîntul și prin autoritatea sa cu atîta tenacitate, încît am reușit să obținem rezultate pe care nu le speram. Adresîndu-se, de față cu mine, directorului general al U.N.E.S.C.O., Amadou Mahtar M'Bow, a spus: « Domnule director, iată singura cale reală și posibilă pentru rezolvarea multor diferențe și neînțelegeri: a aduna la un loc— timp de două decenii cum a fost cazul Asociației internaționale de studii sud-est europene— pe toți oamenii de bine, pe toți cărturarii cu respect pentru adevăr și dreptate, așa cum au făcut-o și o fac în continuare colegii noștri români la București, unde se află și sper că se va afla întotdeauna sediul acestei nobile instituții ». După ce am plecat din această vizită, ne-am îmbrățișat exprimîndu-i regretul că n-am putut sta mai mult timp împreună. « Stai o clipă, dragul meu. Mai înlîi de toate— ceea ce e perfect adevărat— foarte numeroși coloniști romani din Dacia asfîrțau în inscripțiile lor că își trăgeau obîrșia de la Ankara (Ancyra romană de altă dată). După aceea, cînd veneau domnii români la Istambul, cînd veneau sultanii la Dunăre ! E adevărat, veneau cu ceva armată și asta nu plăcea nimănui ! Dar a venit și Contemir, pe care noi îl revendicăm ca pe unul dintre cei mai mari umaniști turci, și prin originea sa desigur, dar prin cultura și învățătura sa. De aceea, nu ne mai nu prin originea sa desigur, dar prin cultura și învățătura sa. De aceea, nu ne mai rămîne astăzi decît să hotărîm cine vine mai repede: tu la Ankara, sau eu la Sinaia ! ».

Mi-a fost teribil de drag Tunçel, mai exact vorbind Bedrettin. Multă vreme n-am crezut că a plecat definitiv din rîndurile noastre. Și astăzi, noi românii îl simțim cu toții lipsa. Eu mai mult decît alții.

SUCCESE ALE CULTURII ROMÂNEȘTI

ALEXANDRU BALACI

În evocarea lui AL. ROSETTI și VALENTIN LIPATTI

Alexandru Balaci - Activitatea
lui născăpătură în domeniul
literaturii chelene este în de
aleste cunoscută și putătoare. În
stăruie alături atletul vigoare,
stăruind stăruie Bucureștilor
și pecei nemălate. Tiner, voi-
ră, cavaler al credinței ju-
rate, ființa lui proclamă vi-
tutea acriei nobile.

Dr. Traian

Roșetti

Alexandru Balaci. Activitatea lui neîntreruptă în domeniul literaturii italiene este în de obște cunoscută și prețuită. Dar stăruie alături atletul viguros, străbătînd stîncile Bucegilor pe poteci neumblate. Tînăr, voinic, cavaler al credinței jurate, ființa lui proclamă virtutea actului nobil.

Buc., 7 aug. 1986

ALEXANDRU ROSETTI

A distinge esențialul de accidental

Lucrări despre Dante, Petrarca, Boccaccio; Machiavelli, Ariosto și Torquato Tasso; Foscolo, Manzoni, Leopardi; Carducci, Pascoli, Pirandello; patru volume de Studii italiene; eseuri cu notații intimiste, ca Jurnalul Italian și Itinerarii paralele; micromonografii despre Mantegna, Tiepolo sau pictorii venețieni din veacul al XVIII-lea; douăzeci și cinci de tomuri de traduceri, printre care I Promessi Sposi al lui Manzoni, nuvelistica lui Pirandello, lirica lui Ungaretti, Montale și Quasimodo — iată o operă care justifică din plin de ce i se atribuie lui Alexandru Balaci Premiul Special al Uniunii Scriitorilor din 1985, care se alătură astfel unor distincții italiene de prestigiu, ca premiile « Tor Margana », « Etna Taormina » sau « Circe Sabaudia ».

Vreme de patru decenii, acest catedratic veșnic juvenil și entuziast care este Alexandru Balaci nu a încetat să slujească cu fervoare și slrg literele italiene. După Ramiro Ortiz și Alexandru Marcu, el a știut, în condițiile noii societăți socialiste, să dezvolte un amplu dialog cultural româno-italian. Istoricul literar și comparatistul s-au impus timpuriu prin rigoarea analizei, puterea disociațiilor și, mai ales, prin pasiunea față de obiectul cercetării sale. Căci, spre deosebire de alți colegi de o incontestabilă valoare, Alexandru Balaci nu are față de autorii pe care-i studiază și-i explică răceala entomologică privind la microscop elitrele unei coleoptere. Atitudinea lui este totdeauna simpatică față de operă și creatorul ei; el cunoaște desigur toate slăbiciunile și micimile tetică față de operă și creatorul ei; el cunoaște desigur toate slăbiciunile și micimile scriitorilor pe care-i însoțește pe drumul creației, dar se forește să facă din aceste « rufe scriitorilor » scopul primordial al exegezel sale. Alexandru Balaci este astfel la antipodul unui Henri Guillemain. De altfel, posteritatea nu reține fața secretă și josnică a lucrurilor decât în măsura în care ea poate cu adevărat lumina și explica opera. Comportamentul intelectual al lui Alexandru Balaci nu se pierde așadar în mărunțișurile care-i desfată pe unii blografi, ci știe să distingă cu limpezime esențialul de accidental. Depășind

discursul adesea meticulos și pedant al universitarului de modă veche, Alexandru Balaci a priceput foarte bine tîlcul butadei potrivit căreia « cultura este ceea ce rămîne după ce ai uitat totul »; el știe astfel să-și înflăcăreze auditoriul, să-l poarte în lumea mirifică a marilor spirite ale Italiei, să-i însușe, cu un entuziasm neabătut, încrederea în marile idealuri ale democrației și progresului, într-un cuvînt să educe. Procedînd la o vastă exegeză a civilizației italiene de-a lungul veacurilor, Alexandru Balaci a știut totdeauna să rămînă lucid. El a înțeles, cum se cuvenea, că dialogul între două culturi nu trebuie să devină un act de subordonare a uneia față de cealaltă ci, pornind de la identitatea culturală proprie fiecărui popor, să se constituie, cu însușețire dar și cu măsură, ca un permanent act de analiză critică. Cultivîndu-și grădina italiană cu o pasiune neistovită, Alexandru Balaci nu a alunecat pe panta periculoasă a apologiei.

În sfîrșit, prietenul și confratele nostru este, dincolo de virtuțile și meritele cîrturarului, un om minunat. Am scris și poate că voi mai scrie vreodată despre generozitatea lui Alexandru Balaci, despre spiritul său de fair play generat de un îndelungat comerț cu natura, despre încrederea sa în oameni și în om, despre patriotismul său indefectibil și fidelitatea față de idealurile socialismului, despre tinerețea trupului și a minții sale.

Sînt tot atîtea temeuri care ne fac să credem că în Alexandru Balaci se împletesc în chip fericit trăsăturile caracteristice ale intelectualului umanist și că personalitatea lui ni se impune fără efort, cu elanul și năstrușnicia pe care le au fenomenele naturale.

VALENTIN LIPATTI

GEORGE IVAȘCU

În evocarea lui N. MANOLESCU și ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

Gazetarul, profesorul și istoricul literar

Lui G. Ivașcu, destinul meu literar îi datorează cel mai mult.

Nu mai țin minte când l-am întâlnit prima oară. Probabil că în toamna lui 1961, la cursul de literatură română contemporană, pe care-l ținea la anul al IV-lea al Facultății de Filologie (așa se chema pe atunci) din București. Era un bărbat în puterea virstei, elegant și nonșalant. Avea, cum se spune, succes, în ciuda faptului că obiectul cursului său, nedestăpănit încă din tradiția dogmatică, nu era din cale afară de atrăgător. Mărturisesc că l-am frecventat doar intermitent. La examen am dat însă, fatalitate didactică, peste profesorul nostru. Nesinchisindu-se cîtuși de puțin de faptul că nu mă prea văzuse în sala de curs și bazat pe teza pe care o scrisesem, a transformat «oralul» într-o formalitate, mi-a trecut în carnetul de student un calificativ pe care nomenclatorul universitar nu-l recomanda și mi-a cerut colaborarea la «Contemporanul». Am mai povestit aceste lucruri, și nu o singură dată. Dacă le reiau acum, cu emoție, o fac pentru a arăta ce însemnau, la începutul anilor 60, pentru noi toți, tineri și mai puțin tineri, G. Ivașcu și revista condusă de el.

În minte că, zăpăcit de propunerea neașteptată de a colabora la «gazetă», cum se exprimase profesorul meu, am răspuns cu o întrebare glumească necesară spre a-mi da curaj și a-mi regăsi vocea: «*La Gazeta literară?*» «Nu, domnule, mi-a răspuns G. Ivașcu rîzînd, la *Contemporanul*» și țiam eu ce țiam. Nu era chiar același lucru și un debut la «*Contemporanul*» reprezenta un noroc în stare să-ți sucească mințile. Am scris articolul cerut, în vreo trei săptămîni (m-am dus acasă, la Sibiu, unde m-am consacrat acestei misiuni cu toată seriozitatea), l-am predat lui G. Ivașcu, a apărut și așa mai departe. Era pe la mijlocul lui martie 1962. Cîteva luni mai tîrziu eram cronicarul «en titre» al revistei și colaboratorul probabil cel mai statornic, de atunci și pînă azi, al lui G. Ivașcu.

Un sfert de secol a transformat această colaborare într-o, dacă G. Ivașcu îmi permite, adevărată prietenie. Dar nu a știrbit nimic din extraordinara emoție pe care am încercat-o în acele zile din preajma echinocșiului lui 1962. «*Contemporanul*» și G. Ivașcu erau, de o bună bucată de vreme, deopotrivă de legendari. În anii studenției mele, la «*Contemporanul*» scriau, alături de G. Călinescu, toate personalitățile vieții culturale. Unele dintre ele redebutaseră, după război, în paginile revistei, după o vreme, mai scurtă sau mai lungă, de tăcere. Debutul meu, pe o pagină pe care se putea citi numele lui G. Călinescu, avea, din capul locului, ceva neobișnuit pentru tînrul care eram pe atunci. Toate drumurile din cultura română au trecut, vreme de peste un deceniu și jumătate, prin paginile revistei conduse de

G. Ivașcu. Nu exista nici una mai importantă, mai citită, mai reputată. Explicația acestei audiențe ieșite din comun, într-o perioadă în care presa culturală era monotonă și fără relief, trebuie legată de talentul de gazetar al directorului revistei.

G. Ivașcu a fost și este un gazetar înăscut, probabil cel mai de seamă « creator » și « conducător » de reviste din ciți am avut în ultimele cinci decenii. Căci el a început, și-a făcut mîna la Iași, în anii 30, cu « Manifest », a fost apoi secretarul de redacție al lui G. Călinescu la « Jurnalul literar », a cunoscut pe cei mai celebri jurnaliști ai timpului, de la care a învățat meseria, a colaborat la toată presa de stînga, și într-un fel sau altul, viața lui nu s-a mai despărțit de viața presei românești, din 1934 și pînă astăzi. Preluînd « din mers », cum se spune, « Contemporanul », care lîncezea, ca și celelalte publicații de la începutul deceniului 6, G. Ivașcu l-a transformat relativ repede în revista faimoasă de la sfîrșitul aceluiași deceniu și din deceniul următor. Nici o istorie a culturii noastre actuale nu poate omite articolele, studiile și tot ce a apărut în « Contemporanul » în acei ani. Au venit la rînd « Lumea » și « România literară ».

Oarecum în umbra, și pe nedrept, a acestei cariere de gazetar, au stat celelalte activități ale lui G. Ivașcu, de profesor (care a început sub îndrumarea lui G. Ibrăileanu și Iorgu Iordan, tot în anii 30, și tot la Iași) și de istoric literar. O bună parte din foștii săi studenți, de la București, îi datorează, ca și mine, nu numai consacrarea publicistică, dar și aceea universitară. Ochiul profesorului descoperea imediat elementele promițătoare. Nu totdeauna era destul atît și profesorul se bătea pentru absolvenții lui pînă ce le obținea cartea. O spune cineva pentru care G. Ivașcu s-a bătut mai bine de un an cu toate morile (și de apă, și de vînt), care, acum 25 de ani, mai măcinau încă boabele dogmatismului și ale birocrăției. Un bun profesor este acela care crează profesori. A ține cursuri, pur și simplu, e o treabă la îndemînă. Dar a crea profesori e cu mult mai greu. G. Ivașcu a făcut profesori, la propriu și la figurat. Locul lui în istoria învățămîntului universitar este în eternitate asigurat.

Pe lîngă zeci de articole și de studii monografice, pe lîngă activitatea de critic literar, cunoscută și peste hotare (căci G. Ivașcu este membru al Asociației Internaționale a Criticilor Literari) G. Ivașcu a scris și două cărți importante de istorie literară. Cea dintîi. *Din istoria criticii literare românești* (1967), este o antologie, cu un minuțios studiu introductiv, care strînge, pentru prima (și, pînă în prezent, pentru ultima oară) toate contribuțiile critice de pînă la Maiorescu. În multe privințe, antologia este o operă a lui G. Ivașcu. Nu o culegere oarecare, improvizată, realizată cu foarfecele, ci una semnificativă și atît de bogată, încît a schimbat părerea celor mai mulți despre critica românească din secolul XIX. A doua este *Istoria literaturii române* (1969), oprită la întîiul volum, carte neprețuită la justa ei valoare, dar care poate fi consultată cu mult folos. Se simte în ea lecția călinesciană. *Istoria* lui G. Ivașcu este un « scenariu », alcătuit pe baza operelor și evenimentelor din literatura noastră veche și din prima parte a secolului XIX; în care mișcarea ideilor și formelor e plină de viață, și în permanență raportată la istoria națională, ca și la alte literaturi. Fără rigiditate și fără morgă, deși are în vedere o perioadă de care s-au apropiat mai ales istoricii literari rigizi și cu morgă, cartea lui G. Ivașcu este și o lectură plăcută, nu numai una instructivă.

De ani buni, autorul ei promite s-o continue (ca de altfel și antologia anterioară, oprită la 1866). Ar merita să se țină de cuvînt. S-ar vedea mai bine atunci că istoricul literar e demn de tot atîta stimă, ca și gazetarul, acesta mult mai cunoscut. Cel puțin un motiv mă determină să spun asta și el acționează în ambele domenii de care e vorba: imensul scrupul de exactitate al lui G. Ivașcu împins pînă la minuția cea mai înspăimîntătoare. Am fost nu doar colaboratorul extern al directorului de azi al « României literare », dar și colaboratorul lui așa zicînd intern, între 1971 și

1974 și am putut observa cum « face » el o revistă. Bruma pe care o știu în această privință de la el o știu. Nu cred că există mulți redactori șefi care, ca G. Ivașcu, să citească, rînd cu rînd, toată revista și nu o singură dată, să facă pînă și o corectură, căruia să nu-i scape nimic, nici un detaliu de machetare, ori de corp de literă, absolut nimic; e dificil să lucrezi cu el, dar e și o mare bucurie.

N-am mai scris, cu excepția însemnărilor de față, decît o singură dată despre G. Ivașcu, în « Contemporanul », în 1971, dar după ce el nu mai era director. G. Ivașcu n-a fost niciodată de acord să se scrie despre el în revistele pe care le-a condus. Dar voiam să spun altceva în încheiere și anume că, deși îi sînt colaborator de-o viață (și trag nădejde să-i mai fiu încă o viață), n-am ajuns să scriu despre el decît de două ori, din sfială și pentru a nu da raporturilor noastre nuanțe ce nu le erau necesare; iar acum o fac profitînd de o aniversare (urările sînt implicite) și rușinat că gîndurile mele de bine îi vor parveni pe această cale publică, fiindcă, vai, am uitat să-i dau cuvenitul și elementarul telefon. Neprotocolar cum e, mă va lerta, sper, și de data aceasta.

N. MANOLESCU

O inteligență promptă și eficace

Aveau să treacă peste treizeci de ani, pînă să aflu cui datorez, cu adevărat, debutul meu ca poet din 1939 în « Jurnalul literar » din Iași, condus de G. Călinescu. Cum era firesc, marele critic — ocupat tocmai în perioada aceea cu redactarea *Istoriei literaturii române* — nu se interesa el însuși de... « bucătăria » revistei; iată de ce — publicarea primei mele poezii, ca și modificarea titlului ei naiv-adolescentin, sunt opera discipolului său, a secretarului general de redacție al revistei, George Ivașcu. În momentul cînd am făcut această descoperire, ea nu mi s-a mai părut nicidecum surprinzătoare, deoarece traectoria mea literară se înfălișase deja, de mai multe ori, cu aceea a eminentului critic și istoric literar, a jurnalistului excepțional care avea să dea o nouă, modernă strălucire revistei « Contemporanul ».

De fapt, George Ivașcu se aflase, în 1943, printre acei intelectuali și literași care au luat poziție, în presă, în sprijinul așa-zisului Manifest al « Cercului Literar din Sibiu », adică a scriitorilor pe care noi, un grup de tineri scriitori ardeleni, o adresasem lui Eugen Lovinescu, T. Arghezi, M. Ralea, Tudor Vianu, Vladimir Streinu și sem lui. Cîțiva ani mai tîrziu, tot datorită atenției sale, am publicat o seamă de mulți alții. Cîțiva ani mai tîrziu, tot datorită atenției sale, în calitatea sa de redactor poezii în revista « Vremea ». Apoi, peste două decenii, în calitatea sa de redactor șef al revistei de politică externă « Lumea », care tocmai lua ființă, George Ivașcu m-a ajutat să reintru, în 1963, în circuitul vieții literare; pentru ca, în același an, m-a ajutat să reintru, în 1963, în circuitul atenției sale, să repună în circulație semnătura mea de ca redactor șef al « Contemporanului », să repună în circulație semnătura mea de poet. Chiar și soarta unei poezii ca « Mîstreșul cu colți de argint » se leagă de bună-voința acestui intelectual cu atenția concentrată asupra a tot ce era nou, interesant, de valoare: auzind-o citită la Iași, cu prilejul unei sesiuni literare a « Vieții Române », a republicat-o în « Contemporanul », netezindu-i astfel drumul spre manua-nești, a republicat-o în « Contemporanul », netezindu-i astfel drumul spre manua-lele școlare. Oare o asemenea acumulare de elemente ce indică o reiterată înfălișare între doi oameni nu-mi îngăduie — nu mă obligă chiar — să vorbesc despre ceva asemănător unui destin? Îndreptățit sau nu, acesta este sentimentul pe care l-am

avut mereu față de George Ivașcu: recunoștința cea mai fierbinte, — izvorînd din certitudinea că tangenta mea, repetată, la curba unei personalități remarcabile a constituit, de fiecare dată, pentru mine, un nou impuls în activitatea mea literară, o nouă creaptă de afirmare.

Prezența mea în redacția revistei «Lumea» mi-a permis, indiscutabil, să-l cunosc mai bine — aș zice: foarte bine — pe omul și pe ziaristul George Ivașcu, să mă familiarizez cu un anumit stil — de altfel foarte personal, inimitabil — de muncă ziaristică și să mă bucur de efervescența pe care o crea în jurul său această personalitate. Munca de noapte în tipografie, în acele ultime ore de vîrf ce preced apariția revistei; apoi ședințele săptămînale de analiză, după apariția de joi a «Lumei», care erau totodată pregătitoare ale numărului viitor; atmosfera acelor ore febrile, dominate de spiritul agil, plin de temperament și umor al lui George Ivașcu, — toate acestea rămîn pentru mine amintiri de neuitat. Ceea ce am avut șansa de a admira în aceste împrejurări sunt cîteva calități caracteristice — cred eu — adevăratului jurnalist, acela pentru care o atare «meserie» extenuantă și pasionantă este, înfi de toate, vocație: un spirit lucid, subtil și deosebit de vioi, capabil să distingă din bombardamentul informațional al actualității politice «evenimentul» important și tîlcul său semnificativ, pentru a-l extrage și monta în contextul mondial potrivit; o inteligență promptă și eficientă, în stare să indice imediat direcția în care trebuie să se îndrepte comentariul la zi; o rafinată, imponderabilă combinație de diplomatie, oportunitate și gust al nuanțelor, mixtum care decide, de fiecare dată, litera și spiritul textului jurnalistice ca atare, surprinzînd implicațiile fiecărei fraze, ale fiecărui cuvînt; o operativitate aproape «contra cronometru» în ce privește procesul tehnologic de redactare și tipărire a revistei; în fine, o fină intuiție psihologică, căptușită cu multă toleranță (dacă nu înțelepciune), absolut necesară pentru a conduce o redacție în care tineri jurnaliști, de formații diverse totuși, se întrec în a se afirma cu fiecare rînd scris.

Îmi pare rău că n-am avut ocazia, atunci, să-l cunosc și în redacția «Contemporanului»; cu atît mai mult, cu cît chiar în anii acela, revista atinsese un nivel calitativ maxim, ca tribună de idei progresiste, ca publicație culturală de mase, ca revistă estetic-literară de mare ținută. Mă gîndesc la anii 1959—1966, cînd George Ivașcu —secondat de dioscurica sa «umbră» care a fost — și este încă — admirabilul secretar general de redacție Roger Cîmpeanu — făcuse din echipa redacțională a «Contemporanului» o «mașină de presă» fără egal, cînd în paginile acestei reviste se adunau numele celor mai prestigioși intelectuali ai țării. Probabil că secretul acestei reușite aparte stătea în tripla formație a redactorului șef: spiritul metodic, organizat, superior didactic al profesorului universitar, discernămintul estetic și perspectiva de istoric literar, și simțul politic excelent al jurnalistului care respira în adierea evenimentială a lumii ca în «elementul» său.

Mult timp am crezut că sunt beneficiarul exclusiv al unei simpatii pe care, de altfel, nu puteam să mi-o explic pe de-a întregul. Apoi am constatat, cum era normal, că George Ivașcu era, prin firea sa, un om extrem de generos: tolerant cu crizele de egolatrie ale confrăților literați, lipsit complet de orice invidie colegială, înțelegînd să ofere și să se dăruiască, el l-a ajutat, pe mulți, cu vorba și cu fapta, cochetînd uneori cu rolul său de «mecena» suprasolicitat, făcîndu-se că nu pricepe de ce atîta tineri îl cereau mereu sprijinul.

Eu nu sunt decît unul dintre cei care, fericiți că l-au cunoscut și că s-au bucurat de atenția sa fastă, știu că un omagiu — precum acesta — nu e decît semnul modest al unei gratitudinii consecvente, neștirbite de nimic și inepuizabile.

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

TATIANA NICOLESCU

Zile de studiu ROMÂNNO-ITALIENE

În activitatea susținută a Centrului italo-român de studii istorice de la Milano se înscrie, pe lângă activitatea de cercetare, reflectată în publicații ce apar într-o colecție purtând egida Centrului, pe lângă conferințe lunare, și organizarea de reuniuni științifice. Astfel, după simposioanele din anii trecuți consacrate problemelor de istorie a artelor, de lingvistică, cu deschidere pur românească sau comparată, italo-română, după masa rotundă dezbătând aspectele cele mai importante ale literaturii române contemporane, în mai, anul acesta (16 mai 1986), Centrul a organizat «zile de studiu» («Giornate di studio») pe tema «România în conștiința intelectualilor italieni» (sec. XIX-XX).

Tema vastă a fost considerată sub diferite aspecte (istoric, literar, lingvistic), dar dată fiind cuprinderea ei foarte largă, aceste prime zile de studiu, care ar putea căpăta o ritmicitate anuală sau oricum continuă, nu au însemnat decât o primă abordare a problemei.

Ședințele s-au deschis cu comunicarea prof. Bianca Valota: «România în istoriografia italiană de după cel de al doilea război mondial». Într-o perspectivă istoriografică amplă, vorbitoarea a expus cu ascuțime și relevanță felul în care problema destinelor României a fost văzută și comentată de sursele istorice și de diferitele personalități marcante ale acelor ani.

Bazându-se pe o bogată documentare referitoare îndeosebi la periodicele vremii, comunicarea Dănel Borcescu a analizat atitudinea opiniei publice milaneze față de problema marilor noastre Uniri de la 1 Decembrie 1918.

Comunicările prof. Luisa Valmarin și Mariano Baffi s-au referit la un aspect interesant și anume reflectarea realităților românești în anumite epoci în opera unor scriitori și publiciști italieni. Dacă în atenția Luisei Valmarin au fost mai curînd probleme ale epocii contemporane, prof. M. Baffi s-a referit la războiul de Independență și la ecurile pe care acesta l-a avut în scrisorile trimise de la Plevna de Marco Antonio Canini.

De problemele receptării folclorului românesc în Italia s-a ocupat prof. Lorenzo Renzi, binecunoscut prin studiile sale despre cîntecele populare, care a adus date noi la cunoașterea problemei și mai ales a făcut o privire de sinteză asupra dezvoltării interesului în Italia față de creația literară orală românească. În completarea ei, Riccardo Busetto a vorbit despre studiile italiene referitoare la problemele folclorului românesc.

În planul relațiilor literare din sec. XIX și XX s-au înscris comunicările « Angelo de Gubernatis și corespondenții săi români » (Tatiana Nicolescu), « Critica italiană despre poeții europeni de origină română » (Giselle Vanhese), « Receptarea operei lui Duiliu Zamfirescu în Italia în anii 20 și 30 » (Cristina Florescu) și « Eminescu, traduceri în italiană ». În ansamblul lor, ele au oferit interesante deschideri asupra unor documente inedite din arhive (Angelo de Gubernatis), din publicații, periodice (critica europeană despre poeții de origină română, în speță B. Fundoianu și P. Celan) sau au prezentat circulația operelor literaturii române în Italia prin traduceri.

Cunoscut în afara activității sale universitare ca un asiduu și talentat traducător al poeziei române moderne, prof. Marco Cugno a prezentat o comunicare despre Nichita Stănescu, analizînd cu deosebită aplicare asupra textului, într-un comentariu subtil și convingător « poetica necuvîntului ».

Manifestarea s-a realizat ca adevărate « zile de lucru », în care un public numeros, format din cadre didactice universitare, studenți, publiciști, intervenind în discuții, a purtat un dialog viu cu relatorii și în care dezbaterile problemelor culturii române a căpătat o rezonanță puternică și actuală.

«Galeria cu viță sălbatică» în limba polonă

Versiunea în limba polonă a romanului « Galeria cu viță sălbatică » de Constantin Ţoiu este încă o confirmare a aşteptărilor criticii şi cititorilor privind destinul acestei cărţi, apărute, în prima ediţie, în 1976.

Opțiunea editurii «Czytelnik» și a Danutei Biełkowska, scriitoare poloneză reputată și neostenită popularizatoare a valorilor spirituale românești, este urmarea firească a interesului cu care literatura polonă s-a apropiat de perioada anilor cincizeci. Indiferent de denumirea pe care o poartă, obsedantul deceniu sau perioada reprezentărilor și a denaturărilor, intervalul respectiv nu putea fi scos din procesul istoric, din perspectiva civilizației contemporane, iar judecarea lui se impunea ca o condiție a progresului.

Cititorul polonez, avizat de lucrări cum sînt: «Negurile acoperă pămîntul», romanul parabolic al lui J. Andrzejewski, «Mama Króliilor» (K. Brandys), «Cartea contemporană de vise» (T. Konwicki), «Muñi la tărîmul Mării Negre» (W. Macha), «Infidelii» (J. Putrament) şi multe altele, descoperă în romanul lui Constantin Ţoiu nu numai similitudini ale unor fenomene care se înscriu într-un anumit spaţiu geopolitic, dar şi o altă perspectivă în evaluarea istoriei.

Apărut, ca de altfel întreaga literatură de acest tip, într-un nou climat politic, când « lumea trage desușor o linie și începe o nouă viață », romanul lui Constantin Ţoiu nu este nici o înviere a trecutului, ceea ce a dus adeseori la grotesc (vezi St. Mrožek), nici o rememorare a lui, ceea ce a dat naștere la coșmaruri (vezi « Cartea contemporană de vise »), ci o confruntare gravă cu o epocă de care lumea se desparte, o explicare « cu (toată) gravitatea de care sîntem capabili ».

Danuta Bleńkowska a observat, pe bună dreptate, că în întreaga literatură consacrată acestei perioade, dogma care revine, mai mult sau mai puțin limpede, dar obsesiv și cu cele mai mari prejucții aduse demonstrației și conștiinței, este aceea pe care Constantin Tolu o definește prin «prezumția de vinovăție».

Aceasta a și determinat-o probabil pe traducătoare să schimbe titlul romanului în « Păcatul originar », noțiune utilizată într-o replică a lui Brummer. Dincolo însă de poziția fără ieșire a victimei, cititorul polonez nu poate să nu sesizeze faptul că la fel ca în « Negurile acoperă pământul », această dogmă începe să funcționeze atunci când apare o stare agresivă și profund imorală în care « Funcția se substituie omului », sau, altfel spus, când omul dispare și rămâne funcția care acționează în numele lui. Până aici avem de a face cu drame individuale, de aici încolo cu drame colective. Pînă aici avem de a face cu « Galerii » nu este, prin urmare, drama lui Chiril Merişor (cum se « Galerii cu viață sălbatică » nu este, prin urmare, drama lui Chiril Merişor (cum se întâmplă cu Klemens Król din « Mama Króllilor »), nici măcar a celor care se confesează în « Galerie », ci a întregii « Echipă trecătoare prin lume ».

Fertilități ni se pare interesanță (vizibilă și la J. Andrejewski și la J. Putrament) de a explica apariția mecanismului care a dat naștere acelei excrescențe pe trupul viguros al societății, fiindcă nu este suficient să ști minte trecutul, cu toate greșelile lui, pentru a-l stăpîni și a opri punerea lui în funcțiune.

Romanul lui Constantin Tolu a beneficiat și de o excelentă traducere, în care Danuța Biełkowska și-a subordonat propria personalitate scriitoricească originalului, oferind o versiune în care stilul lucid și perspectiva ironică au rămas nealterate.

Ecou la

Secolul 20

Binecunoscut publicului românesc, dirijorul elvețian Pierre Colombo, oaspete în repetate rânduri pe scenele noastre, aplaudat de fiecare dată, nu întârzie — când i se ivește ocazia — să probeze la rîndul său, prin gesturi de apropiere, o simpatie ce merită toată atenția și gratitudinea corespunzătoare.

Într-o scrisoare trimisă recent din Geneva unei corespondente din București, se grăbea să confirme entuziasmul primirea celui număr din « Secolul 20 » unde se rezervau deunăzi numeroase pagini (text și imagini inedite) marelui pianiste de origine română Clara Haskil. Ca unul care i-a fost colaborator fervent și frecvent ani de zile, la apogeul carierei sale, Pierre Colombo imprimă, firesc, mesajului său epistolar o tentă afectivă. « Multă emoție » spune, i-a produs pînă și simpla privire a fotografiilor din revistă. Nimic de mirare, deci, să arate o curiozitate intelectuală mai puternică decît impedimentul necunoașterii limbii noastre. E prea frumoasă mărturia voinței de a depăși obstacolul ca să n-o reproducem în original: « Malgré mon ignorance de la langue roumaine j'ai parcouru les textes dans cette langue et j'ai compris quelques passages ».

Firește, deslușește parțial litera textului, dar înțelege sensul preocupării de a întreține vie amintirea Clarei Haskil în România. Parcă vrînd să susțină inițiativa prin contribuția sa competentă, Pierre Colombo concentrează într-un admirabil paragraf sintetizator argumente de natură să ateste peste ani posteritatea artistică a pianistei, relieful personalității sale, prezența ei neștearsă în memoria cui a avut bucuria să-i fi stat în preajmă: « Prietenia care m-a legat de Clara de cum a sosit în Elveția pe vremea războiului, neuitatele zile petrecute împreună, concertele noastre rămîn pentru mine printre cele mai mari evenimente ale carierei mele de muzician. Atît de mult mi-a dăruit Clara pe plan uman și în domeniul profesiei noastre, încît și astăzi știu că apropierea mea de muzică, felul de a o interpreta sunt pătrunse neconștient de ceea ce mi-a oferit ea ».

Un muzician de înaltă conștiință artistică și de notorietate internațională vine cu noi accente, bine simțite, spre a ne asigura cit este de justificată îmbogățirea continuă a elogiilor meritate de « Clara noastră ».

et j'en suis très heureux.

L'amitié qui m'a lié à Clara dès son arrivée en Suisse pendant la guerre, les journées inoubliables que nous avons passées ensemble, nos concerts restent pour moi un des plus grands événements de ma carrière de musicien. Clara m'a tellement apporté sur le plan humain et dans notre domaine professionnel que maintenant encore je suis que mon approche de la musique, ma façon de l'interpréter sont toujours imprégnés par ce qu'elle m'a donné.

Merci de tout ce que vous faites pour sa mémoire.

Soyez assurée, chère Madame, de mes sentiments bien dévoués.

Pierre Colombo

P.S. Je vous fait envoyer 5 exemplaires de la brochure des Concours internationaux de Musique.

**PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI**

**Corectura
LIDA IGIROȘIANU**

**Tipărit la Întreprinderea
Poligrafică
«ARTA GRAFICĂ»**



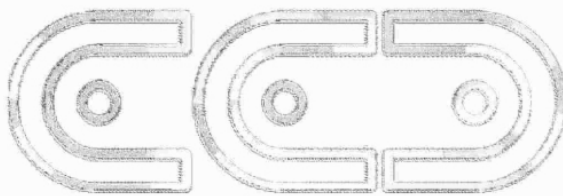
Secolul 20

nr. 4-5-6 • 1985

**REDACTIA: CALEA VIC-
TORIEI, 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA
VICTORIEI 115, TEL 50.74.96
BUCUREȘTI**

Lei 51

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

